Gabriel Romitelli

DIREITOS AUTORAIS NA MÚSICA: PERSPECTIVAS FRENTE A NOVAS TECNOLOGIAS

Monografia apresentada à Faculdade de Direito de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo como requisito parcial da obtenção do título de Bacharel em Direito.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Alessandre de Oliveira Castro

Ribeirão Preto

2012

O presente trabalho de conclusão de curso encontra-se disponível para *download* na página web: http://archive.org/details/DireitosAutoraisNaMusicaPerspectivasFrenteANovasTecnologias

Romitelli, Gabriel
Direitos autorais na música: perspectivas frente a novas tecnologias. Ribeirão Preto, 2012.
114 p. ; 30 cm

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Faculdade de Direito de Ribeirão Preto/USP.
Orientador: Prof. Dr. Rogério Alessandre de Oliveira Castro

1. Direito autoral. 2. Música. 3. Novas tecnologias. 4. Internet.

À minha família.

"Depois do silêncio, aquilo que mais
aproximadamente exprime o inexprimível é a música."

Aldous Huxley

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso tem como objeto de estudo os direitos autorais e o impacto que o desenvolvimento de novas tecnologias teve sobre este importante ramo do direito da propriedade intelectual. A consolidação de um ambiente digital associado à internet fez surgir uma nova dinâmica na sociedade como um todo, acompanhada de novas oportunidades e desafios. No entanto, esta monografia tem como enfoque o impacto das novas tecnologias sobre a música. Estudaremos, portanto, como as tecnologias digitais afetam toda a cadeia produtiva musical – desde a criação, passando pela produção, distribuição e reprodução pelos indivíduos – e como essa nova realidade da música traz profundas consequências para o regime de direitos autorais tradicional. Ao final, estudaremos novas perspectivas para o direito e para a música com o intuito de, em sua essência, resolver o desafio de encontrar o equilíbrio entre os direitos autorais e o direito da sociedade de acesso ao conhecimento e a bens culturais.

PALAVRAS-CHAVE: direito autoral, música, novas tecnologias, internet.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

1.1. Recorte temático e justificativa

O presente Trabalho de Conclusão de Curso apresenta como objeto central os direitos autorais relativos à música e suas perspectivas frente ao surgimento de novas tecnologias digitais. O título escolhido permite, espontaneamente, a inferência acerca da delimitação do conteúdo desta monografia. Entretanto, serão demonstrados os sucessivos recortes realizados para se chegar ao tema específico, para que seja possível uma melhor compreensão do ramo jurídico estudado.

Partimos do direito da propriedade intelectual[1] como gênero, o qual é dividido em duas espécies, conforme definição da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI, ou WIPO em inglês) a seguir:

> *Intellectual property is divided into two categories: Industrial property, which includes inventions (patents), trademarks, industrial designs, and geographic indications of source; and Copyright, which includes literary and artistic works such as novels, poems and plays, films, musical works, artistic works such as drawings, paintings, photographs and sculptures, and architectural designs. Rights related to copyright include those of performing artists in their performances, producers of phonograms in their recordings, and those of broadcasters in their radio and television program.*[2]

---

[1] Tradicionalmente refere-se à proteção dos bens intelectuais como Propriedade Intelectual (basta verificar o nome do organismo internacional de tutela destes, qual seja: Organização Mundial da Propriedade Intelectual). No entanto, mais recentemente passou-se a adotar o termo Direito Intelectual para referir-se ao ramo jurídico relativo aos direitos resultantes da produção intelectual humana.

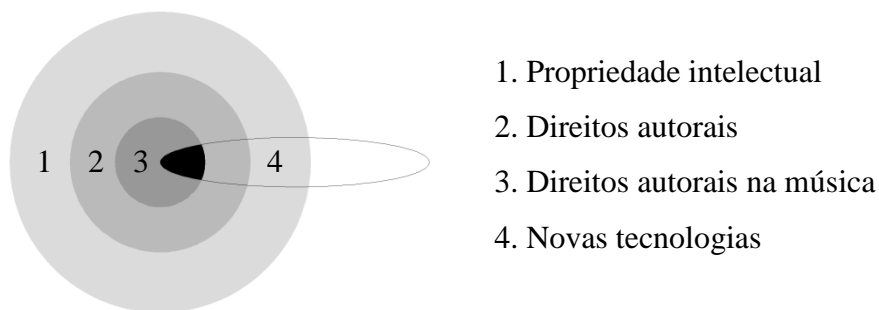
[2] Tradução livre: “Propriedade intelectual é dividida em duas categorias: Propriedade industrial, que inclui invenções (patentes), marcas, desenho industrial e indicações geográficas de origem; e Direito autoral, que inclui obras literárias e artísticas tais como romances, poemas e obras dramáticas, filmes, obras musicais, obras artísticas tais como desenhos, pinturas, fotografias e esculturas, e desenhos arquitetônicos. Dentre os direitos conexos incluem-se aqueles dos artistas intérpretes ou executantes sobre suas performances, os direitos dos produtores de fonogramas sobre suas gravações e o direito dos organismos de radiodifusão sobre seus programas de rádio e televisão”. Página da Organização Mundial da Propriedade Intelectual. Disponível em:<http://www.wipo.int/about-ip/en/>. Acesso em: 16 de julho de 2012.

Percebemos que a propriedade intelectual é tradicionalmente dividida em duas grandes espécies, a saber, os direitos autorais – ramo relativo às obras literárias e artísticas, além de programas de computador e outros bens culturais como um todo – e a propriedade industrial – ramo que diz respeito às patentes, marcas, indicações geográficas e nomes de domínio, dentre outros[3].

Em seguida, restringimos nosso estudo aos direitos autorais e, dentro deste ramo jurídico, é feita nova delimitação temática a fim de se estudar os direitos autorais relativos às obras musicais.

Por fim, o último recorte necessário à definição do tema deste trabalho refere-se a novas tecnologias – a saber, o desenvolvimento do ambiente digital com especial referência à internet – e suas consequências sobre os direitos autorais relacionados à música. Logo, compreendemos a relação entre os objetos de estudo abordados, como demonstra o gráfico abaixo.

Gráfico 1: Recorte temático.

1. Propriedade intelectual
2. Direitos autorais
3. Direitos autorais na música
4. Novas tecnologias

Fonte: Autoria Própria

Com relação à justificativa deste trabalho, primeiramente destacamos a importância social do tema. O desenvolvimento de novas tecnologias e da cultura digital – com especial

[3] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 4.

enfoque para a internet – estabeleceu um novo paradigma na sociedade, e, inevitavelmente, na propriedade intelectual.

> O direito da propriedade intelectual é um bom exemplo dessa relação entre a manutenção da dogmática jurídica e a transformação da realidade. Apesar do desenvolvimento tecnológico que fez surgir, por exemplo, a tecnologia digital e a internet, as principais instituições do direito de propriedade intelectual, forjadas no século XIX com base em uma realidade social completamente distinta da que hoje presenciamos, permanecem praticamente inalteradas. Um dos principais desafios do jurista no mundo de hoje é pensar qual a repercussão do direito em vista das circunstâncias de fato completamente novas que ora se apresentam, ponderando a respeito dos caminhos para sua transformação. [4]

Finalmente, a justificativa pessoal para escolha deste tema é a bem aventurada combinação de interesses. No âmbito do direito, já há algum tempo criei gosto pelo direito de propriedade intelectual. Além do aspecto jurídico, há também o interesse pelas novas tecnologias e suas implicações na sociedade.

Sobretudo, a força motriz deste trabalho é a música, que exprime o inexprimível. E o sabor de unir o direito à música é justificativa pessoal suficiente para esta monografia.

1.2. Conteúdo dos capítulos

Antes de iniciarmos os estudos, abordaremos brevemente o conteúdo de cada capítulo a fim de facilitar a leitura.

Primeiramente, o Capítulo 2 trata de descrever o desenvolvimento dos direitos autorais. O estudo procederá a partir da criação da imprensa de Gutenberg, que permitiu a cópia de livros em escala industrial. Em síntese, os direitos autorais surgiram em resposta à necessidade de se proteger interesses econômicos e políticos. Ao fim, analisaremos os diferentes regimes de direito autoral (a saber, *copyright* e *droit d'auteur*).

No Capítulo 3 estudaremos, de início, os tratados internacionais – desde a Convenção de Berna de 1886 até as mais recentes propostas –, com especial enfoque no fato de que são impostos padrões mínimos de proteção autoral sem levar em consideração as peculiaridades

---

[4] LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 8. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/livro-direito-tecnologia-e-cultura-ronaldo-lemos>.

econômicas, sociais e principalmente culturais de cada Estado. Este capítulo encerra-se com análise do desenvolvimento dos direitos autorais no Brasil, para em seguida estudarmos o projeto de revisão da Lei nº 9.610/98 (Lei de Direitos Autorais vigente).

O Capítulo 4 trata dos direitos autorais em si. Partimos de conceitos fundamentais, bem como sua natureza jurídica, para então nos aprofundarmos no conteúdo e nas flexibilizações dos direitos autorais, dando-lhes a atenção necessária para que estes não sejam excessivamente impeditivos do desenvolvimento social. Ao final, será dedicado um item para estudo dos direitos autorais na música separadamente.

O Capítulo 5 tem como enfoque as novas tecnologias e suas consequências. Estabelecemos sua divisão em dois itens: no item 5.1, estudamos a revolução informática e seu impacto na sociedade, enquanto no item 5.2, “Do gramofone ao *streaming*”, analisamos o profundo impacto que a tecnologia teve e tem na produção, distribuição e reprodução de músicas.

Finalmente, no Capítulo 6, são analisadas novas perspectivas. A sociedade está em movimento, e, na mesma medida, também devem estar em movimento o direito e a música. Por essa razão, serão estudadas novas perspectivas para o direito em movimento e para a música em movimento.

Em suma, a temática deste trabalho de conclusão de curso leva-nos a um problema central – comumente levantado pelos autoralistas: encontrar um meio termo entre os direitos autorais e o direito da sociedade de acesso ao conhecimento e a bens culturais.

2. EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO DIREITO AUTORAL

É intrínseco ao ser humano criar.

O homem, desde a Pré-História, explora sua capacidade criativa em dois campos. O primeiro deles diz respeito aos inventos. Verifica-se, a partir do período Paleolítico (Idade da Pedra Lascada), a capacidade de o homem fabricar novos instrumentos a partir dos materiais encontrados na natureza[5]. Com isso, percebe-se, historicamente, o "fenômeno de subjugação da natureza pelo homem, compondo todo o universo de instrumentos que ele colocou à sua disposição em decorrência de sua capacidade criativa ao campo da técnica" [6]. O segundo dos campos da criatividade humana, por sua vez, contempla a estética. As criações humanas deste campo proporcionam experiências estéticas vividas por meio da contemplação das mesmas, como ocorre com obras de arte diversas, literatura, música etc.

Para fins de estudo, trataremos das criações que dizem respeito ao conhecimento artístico relacionado ao ser humano (e algo exclusivo deste), pois são estas as que produzem efeitos na sensibilidade do homem. Como bem explicita SILVEIRA:

> Ao lado de suas aptidões no campo da técnica, o homem desenvolve, concomitantemente, o sentimento estético. Pode-se dizer que a arte não é senão uma resultante natural do organismo humano, que é constituído de modo a experimentar um prazer singular em certas combinações de formas, de linhas, de cores, de movimentos, de sons, de ritmos, de imagens. [7]

Desse modo, é possível estabelecer uma distinção principal entre as possíveis atividades criativas humanas: as criações artísticas (juridicamente tuteladas pelos direitos autorais) e as criações industriais (juridicamente tuteladas pelo direito da propriedade industrial). Como já explicitado no primeiro capítulo, nosso estudo se restringe aos direitos autorais. Para o

---

[5] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009, p. 14.
[6] SILVEIRA, Newton. *Propriedade intelectual: propriedade industrial, direito de autor, software, cultivares*. 3. ed. rev. e ampl. Barueri, SP: Manole, 2005, p. 1.
[7] SILVEIRA, Newton. Op. Cit., p. 2.

tema em estudo, é essencial fazermos uma abordagem mais detalhada da evolução histórica dos direitos autorais através dos séculos.

Há diversos autores que iniciam seus estudos dos direitos autorais a partir da Pré-História[8]. Outros o fazem a partir das civilizações gregas e romanas. No entanto, preferimos adotar como ponto de partida do desenvolvimento do direito autoral o momento a partir do qual este se tornou jurídica e economicamente expressivo, ou seja, a partir da imprensa e dos tipos móveis de Gutenberg[9], no século XV.

Até então, não existiam os direitos de autor para a proteção da obra e suas possíveis manifestações (i.e. reprodução, publicação, representação e execução[10]). Nas civilizações grega e romana, por exemplo, períodos de grande produção intelectual, as obras artísticas não tinham o *status* de propriedade, muito menos de exclusividade[11]. Entretanto, desde essa época já se falava em titularidade e autoria – ainda que fosse possível ao autor negociar, inclusive, a autoria de sua obra –, bem como em plágio. Com relação a este último aspecto, falava-se em repressão moral aos plagiadores, que eram desprezados pela opinião pública[12].

Passemos, pois, à breve análise histórica do desenvolvimento dos direitos autorais como os conhecemos contemporaneamente.

2.1. A imprensa de Gutenberg e os direitos autorais

Conforme dito, o ponto crucial para o início do desenvolvimento dos direitos autorais foi a invenção da imprensa de tipos móveis[13] [14] por Gutenberg, no século XV. Até o momento,

---

[8] Tomemos como exemplo SILVEIRA, Newton. *Propriedade intelectual: propriedade industrial, direito de autor, software, cultivares*. 3. ed. rev. e ampl. Barueri, SP: Manole, 2005. ou SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

[9] GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à internet: direitos autorais na era* digital. 5. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 26.

[10] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 13.

[11] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 17.

[12] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 14.

[13] Prensa de tipos móveis. "A prensa de Gutenberg utilizava tipos móveis metálicos, nos quais eram gravadas as letras, os sinais de pontuação e os números (...). Os tipos eram colocados uns em seguida aos outros, à mão, para formar as palavras e as frases, e dessa forma agrupados em linhas, para formar a página, fixada sobre uma bandeja de madeira. As palavras eram separadas por tipos sem relevo algum, e que, portanto não imprimiam nada, para

não havia necessidade social de se tutelar juridicamente os direitos autorais; a cópia de obras antes da imprensa era atividade penosa, e os manuscritos eram feitos em processos artesanais e lentos, tendo, portanto, divulgação extremamente restrita[15]. Desse modo, era limitada a viabilidade de exploração econômica das obras intelectuais[16].

A invenção da tipografia, por outro lado, possibilitou a reprodução e a difusão ilimitada e fiel das obras, originando uma nova atividade lucrativa. Assim, com a divulgação em escala industrial e a possibilidade de exploração econômica das obras intelectuais, surgiu o problema da "proteção jurídica do direito autoral, principalmente no que se refere à remuneração dos autores e do direito de reproduzir e de utilizar suas obras" [17].

Contudo, inicialmente a tutela jurídica não se estabeleceu em proveito dos autores, mas sim dos editores e livreiros, aos quais eram concedidos, pelos monarcas, privilégios – monopólios, por assim dizer – de impressão e edição. Coibiam-se, desse modo, a prática da concorrência desleal por terceiros, que reproduziam e imprimiam as obras "sem tomar todos os cuidados necessários e sem arcar com os custos da edição original" [18] e a propagação de "ideias hereges, assim consideradas todas aquelas que contrariassem qualquer determinação do clero" [19].

Com isso, concluímos que os primeiros passos do direito autoral diziam respeito a interesses econômicos e políticos. Não se tutelava a criação intelectual, mas sim os

---

corresponder aos espaços em branco entre as palavras. (...) A pressão era feita por meio de uma prensa, cujo modelo, ao que parece, foi inspirado na prensa de vinhateiro, utilizada para espremer uvas." *In* Nova Enciclopédia Barsa. Vol. 8. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1998. p.39.

[14] Prensa de tipos móveis. "A prensa de tipos móveis ou imprensa é um dispositivo para aplicar pressão numa superfície com tinta, transferindo-a para uma superfície de impressão, geralmente papel ou tecido. Normalmente utilizado para imprimir textos. A invenção e a difusão da prensa tipográfica de tipos móveis é amplamente considerada como o acontecimento mais influente do segundo milênio dC, revolucionando a maneira como as pessoas concebem e descrevem o mundo, e inaugurando a Idade Moderna." Wikipedia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Prensa_m%C3%B3vel> Acesso em 05 de agosto de 2012.

[15] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 25.

[16] Basta ressaltar como até a Idade Moderna o aspecto moral da autoria prevalecia em relação ao aspecto patrimonial. Entendia-se, inclusive, que o artista não deveria "descer à condição de comerciante dos produtos de sua inteligência". LEITE, Eduardo Lycurgo. A história do direito de autor no Ocidente e os tipos móveis de Gutenberg. *Revista de Direito Autoral*, São Paulo, v. 1, n. 2, fev. 2005 *apud* PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 13.

[17] GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à internet: direitos autorais na era* digital. 5. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 26.

[18] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p.15.

[19] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p.30.

investimentos. Em outras palavras, o objetivo não era a tutela da "obra em si", mas sim dos possíveis lucros advindos dela[20].

Em contrapartida, a proteção dos direitos do autor foi tomando forma lentamente até culminar na criação do *Statute of Anne* (Estatuto da Rainha Ana), em 1710, o qual é considerado o marco do efetivo início da tutela dos direitos do autor o, segundo o qual os editores teriam direito de cópia (daqui surge o termo *copyright*, designador do regime de direito autoral anglo-americano) de obras limitado ao período de 21 anos. Desse modo, reforçou-se a propriedade do autor sobre sua obra, e criaram-se regras genéricas e aplicáveis a todos, em detrimento dos privilégios específicos garantidos aos livreiros individualmente[21].

O referido Estatuto teve três principais méritos: i) transformou o direito de cópia dos livreiros em instrumento de regulação comercial, e não mais em monopólio; ii) criou o domínio público; e iii) permitiu que os autores depositassem seus livros em seus nomes[22].

O surgimento dos direitos de autor também teve reflexos na Europa Continental. A França, imediatamente após a Revolução Francesa de 1789, e diante da "exacerbação dos direitos individuais" [23], consagrou os direitos do autor em duas normas aprovadas pela Assembleia Constituinte: uma de 1791, que garantiu o direito de representação de obras teatrais, segundo a qual tais obras só poderiam ser representadas publicamente se consentido pelo autor ou herdeiros; e a outra norma, de 1793, que estendeu a proteção às demais obras artísticas, garantindo aos seus autores o "direito exclusivo de vender, fazer vender, distribuir suas obras no território da República, e ceder-lhe a propriedade, no todo ou em parte" [24].

A partir destas normas legais, surgiu o regime autoral conhecido como *droit d'auteur*, alternativo ao regime de *copyright* anglo-saxão, que serão brevemente abordados no item seguinte.

---

[20] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p.16.
[21] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p.17.
[22] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 36.
[23] GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à internet: direitos autorais na era* digital. 5. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2007. p.28.
[24] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p.38 *apud* Antônio Chaves. *Direito de Autor*. Rio de Janeiro: Forense, 1987. p 27.

2.2. Os regimes de direitos autorais: *copyright* e *droit d'auteur*

A partir do processo de desenvolvimento dos direitos autorais explicado anteriormente, surgiram duas concepções alternativas de direitos autorais: uma na Inglaterra, o regime de *copyright*, e outra na Europa continental, o chamado *droit d'auteur*.

O primeiro dos regimes, instaurado sob a tradição da *common law* (ou direito consuetudinário) protege primordialmente a reprodução de cópias de obras (como facilmente depreende-se da tradução do termo *copyright*). Há de se destacar que este regime tutelava em maior grau o editor do que o autor.

Por outro lado, o regime francês de *droit d'auteur* (ou simplesmente "direito de autor") oferece maior proteção ao autor da obra. Além de preocupar-se mais com o aspecto da criatividade[25] como critério para a concessão da proteção autoral, tal regime oferece uma ampla série de direitos morais ao autor (também considerados pela doutrina como direitos pessoais). Portanto, diferentemente do *copyright*, o regime de *droit d'auteur* não se limita à exploração econômica da obra.

Cabe salientar, ademais, que o Brasil – considerando-se sua tradição germano-românica, continental de direito – adotou o regime de *droit d'auteur*, sendo possível inferir-se claramente a influência do regime de direito de autor em nossos textos legislativos (a serem abordados no Capítulo 4 deste trabalho).

Por fim, vale ressaltar que os dois regimes têm se aproximado nas últimas décadas em decorrência da globalização e da consequente integração das regras jurídicas relativas à propriedade intelectual, por meio de tratados internacionais. Todavia, ainda nota-se a resistência acerca da incorporação dos direitos morais ao regime de *copyright*[26].

---

[25] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p.39.
[26] SANTOS, Manuella. Op. Cit. p. 40.

2.3. Considerações preliminares

A descrição da evolução histórica do direito autoral possibilitou a interpretação dessa trajetória e a percepção do caráter mutável das normas, de acordo com o tempo e as necessidades sociais. Neste capítulo, preferimos reforçar a relação entre o desenvolvimento da imprensa de Gutenberg e a concepção do direito autoral com o intuito de demonstrar o impacto que esta teve na sociedade.

Marshall McLuhan, em seu livro *"The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man"* [27], de 1962, distingue três grandes períodos na história das comunicações (ou galáxias, termo que utiliza). Primeiramente, a cultura oral, própria das sociedades não alfabetizadas, cujo meio de expressão é a palavra.

Em seguida, a cultura tipográfica ou visual (Galáxia de Gutenberg), característica das sociedades alfabetizadas, nas quais se valoriza o sentido da vista a despeito da audição. Assim, percebe-se que a imprensa de tipos móveis de Gutenberg não alterou somente o alcance de obras intelectuais, mas estabeleceu um novo paradigma na sociedade. Se antes a sociedade era predominantemente oral, a partir de Gutenberg alterou-se a cognição, o modo como o homem passou a pensar e perceber o mundo.

Por último, temos a cultura eletrônica (também chamada por McLuhan de "Aldeia Global"). O século XX e o desenvolvimento de novas tecnologias e meios elétricos de comunicação caracterizados pela "velocidade instantânea" e pela "integração sensorial", que resultam, novamente, em um novo modo de perceber o mundo.

A sociedade avança da era mecânica para a era eletrônica. A "Galáxia está reconfigurada" [28], diria McLuhan. Essa nova configuração e seu desenvolvimento serão estudados com a devida atenção no Capítulo 5: "Novas Tecnologias".

---

[27] MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the making of tyopgraphic man*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=y4C644zHCWgC&redir_esc=y>. Acesso em 20 de julho de 2012.
[28] MCLUHAN, Marshall. Op. Cit. p. 265.

3. LEGISLAÇÃO E TRATADOS INTERNACIONAIS SOBRE DIREITOS AUTORAIS

Os direitos autorais podem ser considerados um ramo jurídico recente se comparado a outros institutos, tais como o casamento ou a propriedade[29]. Conforme descrito brevemente no capítulo anterior deste trabalho, a tutela jurídica dos direitos autorais teve início na Inglaterra e na França, com a promulgação, respectivamente, do *Statute of Anne*, em 1710, e do decreto-lei de 1793. Podemos perceber que as normas inglesas e francesas serviram como base para a elaboração de legislação autoral em outros países, tais como a Prússia e a Suíça, dentre tantos outros, que visavam à proteção e estímulo da cultura e conhecimento nacionais[30].

Contudo, tendo-se em vista o caráter imaterial da obra literária ou artística, bem como o fato de que uma criação artístico-intelectual pode causar satisfação estética em qualquer pessoa, independentemente de sua cultura, é de se esperar que tais obras ultrapassem as fronteiras dos Estados[31]. Consequentemente, iniciou-se a regulamentação internacional dos direitos autorais, liderada em especial por países produtores e exportadores de conteúdo intelectual. Desse modo, a partir do século XIX, iniciou-se a harmonização das legislações nacionais por meio da elaboração de normas multilaterais.

Tal movimento só pode ser compreendido completamente "se a análise jurídica desse panorama for combinada com uma análise política, guiada pela teoria das relações internacionais" [32]. Perceberemos que os acordos multilaterais foram, portanto, influenciados por atores internacionais defensores de interesses privados, como será mostrado no item seguinte.

---

[29]LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio *et al. Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011. p. 13.

[30] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 39.

[31] ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direito de autor e direitos conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, 2008. p. 32.

[32] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 8.

3.1. Os tratados internacionais

3.1.1. A Convenção de Berna de 1886: o século XIX vigente no século XXI

O regime internacional de proteção dos direitos autorais teve como ponto inicial a Convenção de Berna, de 1886, que estabeleceu os padrões mínimos de proteção a serem observados pelos países signatários – padrões que, apesar de “mínimos”, já são bastante elevados[33]. Em outras palavras, a convenção impôs aos seus contratantes “verdadeiras normas de direito material” [34], bem como princípios de base[35].

Historicamente, o processo de elaboração da Convenção de Berna (e de suas posteriores atualizações) teve como principais impulsionadores “os países que exportam conteúdo intelectual em grande quantidade, que recebem dela uma vantagem mais que proporcional” [36]. Além disso, sua elaboração teve forte envolvimento de ONGs de interesse privado, que se articularam com o objetivo de influenciar a agenda pública. Conforme Ronaldo Lemos:

> Foram as ONGs de interesse privado envolvidas no setor da propriedade intelectual, como a Associação Literária e Artística Internacional (ALAI), a Câmara Internacional de Comércio (ICC) e a Associação Internacional para a Proteção da Propriedade Intelectual (IIPI), que influenciaram a elaboração das primeiras convenções internacionais, as Convenções de Paris (1883) e de Berna (1886), que harmonizaram, respectivamente, a proteção da propriedade industrial e de obras literárias, artísticas e científicas no plano internacional. [37]

---

[33] Basta mencionar o prazo de duração da proteção ao direito autoral, que é de “50 anos contados a partir de primeiro de janeiro do ano subsequente à morte do autor”. LEMOS, Ronaldo. *Propriedade intelectual*. p. 10.

[34] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 17.

[35] Dentre os princípios introduzidos em Berna, elencamos os três princípios-base da convenção: i) Princípio do tratamento nacional, que garante aos autores estrangeiros (autores de outros países da União) o “mesmo tratamento que os nacionais”; ii) Princípio da proteção automática, segundo o qual “o gozo e o exercício do direito autoral não deve depender de, ou ser subordinado a, qualquer formalidade”; e iii) Princípio da independência de proteção, que permite o gozo e exercício do direito autoral sobre uma obra num país da União independentemente “da existência de proteção do direito autoral no país de origem da obra”. Fonte: Curso DL-201: Curso Avançado em Direito Autoral e Direitos Conexos da WIPO, Módulo 2, item 2.0.

[36] ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direito de autor e direitos conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, 2008. p. 36.

[37] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 9.

Está claro, portanto, que tais organizações, por meio de seus membros e seus advogados, influenciaram diretamente o texto dos tratados internacionais sobre propriedade intelectual[38]. É importante mencionar como esta influência se deu durante a história, pois o item 3.2 deste capítulo abordará as mais recentes tentativas de legislação no mundo – e como, da mesma maneira, organizações de interesse privado continuam influenciando o regime de propriedade intelectual.

O sistema de normas relativas à propriedade intelectual, por sua vez, manteve-se relativamente estável até meados do século XX. As duas Convenções do século XIX (Paris 1883 e Berna 1886) foram agrupadas e administradas pelo Escritório Internacional Reunido para Proteção da Propriedade Intelectual (BIRPI, em francês).

Contudo, a partir da década de 1960, o regime internacional de propriedade intelectual começou a passar por grandes transformações. No ano de 1967, foi criada a Organização Mundial da Propriedade Intelectual (*World Intelectual Property Organization*, ou WIPO, em inglês), "que passou a servir como uma moldura institucional para a discussão dos temas relacionados à proteção da propriedade intelectual no âmbito internacional" [39]. Sete anos mais tarde, em 1974, a organização passou a ser uma "agência especializada da Organização das Nações Unidas" [40], tornando-se o principal *locus* de discussão do tema.

A inclusão da OMPI no âmbito da ONU tem uma motivação clara: no período do pós-guerra consolidou-se o caráter universal das Nações Unidas. Tal inclusão atenderia ao interesse em ampliar o número de países sob o regime internacional de proteção da propriedade intelectual, além de ser uma forma de "atrair países em desenvolvimento para que tomassem parte nos acordos celebrados no âmbito da OMPI" [41].

Com a criação da OMPI e sua inserção nas Nações Unidas iniciou-se, como já foi dito, um período de intenso debate e regulamentação sobre direitos autorais. A Convenção de

---

[38] Há trechos de tratados que, inclusive, adotam literalmente a redação sugerida por associações. Foi o caso da Convenção da União de Paris de 1958, onde a AIPPI (Associação Internacional para a Proteção da Propriedade Intelectual) preparou as sugestões de reforma. Cf. LEMOS, Ronaldo. *Propriedade intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. p. 9.
[39] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 11.
[40] Página web da Organização das Nações Unidas.<http://www.onu.org.br/onu-no-brasil/ompi/> Acesso em 17 de julho de 2012.
[41] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 11.

Berna passou por uma série de revisões desde sua criação: "1896, em Paris; 1908, em Berlim; 1914, em Berna; 1928, em Roma; 1948, em Bruxelas; 1967, em Estocolmo; 1971, em Paris e 1979, também em Paris, quando foi emendada" [42].

Intrigante pensar que, apesar de suas atualizações desde então, há mais de 120 anos a Convenção de Berna – do século XIX – continua a ser o "instrumento-padrão do direito de autor internacional" [43]. Ou seja, não obstante o incomparável desenvolvimento de tecnologias durante todo o século XX - que será estudado no Capítulo 5 deste trabalho –, o regime internacional de direitos autorais continua baseado em um tratado do século XIX.

A partir da década de 1960, enquanto os países desenvolvidos e exportadores de obras intelectuais se organizavam para uniformizar as legislações autorais nacionais e aumentar os *standards* mínimos de proteção, países em desenvolvimento "passaram a questionar com maior veemência a aplicação generalizada dos mesmos patamares de proteção a países em situações desiguais" [44].

Desde então, foram elaborados relatórios e estudos por diversos países, bem como por outros órgãos das Nações Unidas que não a OMPI – como o PNUD (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento) –, que mostravam as consequências econômicas e sociais causadas pelo o regime de propriedade intelectual e a uniformização dos s*tandards* de proteção, a despeito das características e do desenvolvimento de cada país.

Cabe destacar, por fim, que atualmente os países em desenvolvimento lutam, dentro da Organização Mundial da Propriedade Intelectual, para a aprovação de tratados que reforcem a adoção, por todos os signatários da União de Berna, de todas as limitações e exceções (i.e. restrições aos direitos autorais que buscam equilibrar tais direitos com os direitos da sociedade) previstas nos tratados internacionais. Tal reivindicação se faz necessária, pois, apesar de as limitações e exceções serem tratadas, é facultado aos Estados incorporá-las ou não, e muitos países – inclusive o Brasil – não as introduziram em sua totalidade.

---

[42] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 17.
[43] ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direito de autor e direitos conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, 2008. p. 36.
[44] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 10.

3.1.2. O Acordo TRIPS-OMC de 1994 e o *forum shifting*

A partir da década de 1980 a propriedade intelectual passou a ser abordada extensivamente em instâncias de discussão do comércio internacional, e o tema passou a ser incluído na agenda do então GATT – *General Agreement on Tariffs and Trade*. O resultado deste movimento foi a elaboração de um novo tratado internacional sobre propriedade intelectual, o Acordo TRIPS/ADPIC (*Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights*, ou Acordo sobre Direito de Propriedade Intelectual relacionado ao Comércio) [45].

Tratou-se de um movimento protagonizado principalmente por países desenvolvidos – em especial os Estados Unidos e membros da União Europeia – diante do travamento das discussões no âmbito da OMPI e da pressão de agências especializadas da ONU sobre as consequências de um regime de propriedade intelectual restritivo[46], além de movimento pelo acesso ao conhecimento liderado por países em desenvolvimento, ONGs e outros grupos da sociedade civil.

Essa alteração do *locus* de debate é conhecida em direito internacional como *forum shifting* ou *forum shopping* e “consiste em buscar o palco de discussões em que a correlação de forças seja mais benéfica aos interesses daquele que promove a mudança” [47].

Portanto, em 1994, simultaneamente à criação da OMC (Organização Mundial do Comércio), como consequência do fim das negociações da Rodada Uruguai do GATT, celebrou-se o Acordo TRIPS, um dos tratados inclusos sob o guarda-chuva desta organização.

O Acordo TRIPS estabelece novas normas mundiais mínimas para proteção da propriedade intelectual, elevando o *standard* de proteção em relação à OMPI, e obriga países que não protegem a propriedade intelectual a fazê-lo. Além disso, a adesão ao Acordo TRIPS foi generalizada, inclusive por países em desenvolvimento, uma vez que “os países não poderiam prescindir de fazer parte de uma organização que decidiria as políticas de comércio”, e a OMC

---

[45] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 64.

[46] Um exemplo é o relatório do PNUD que argumenta que “direitos de propriedade intelectual mais restritivos aumentam o preço da transferência de tecnologia, e podem bloquear a entrada dos países em desenvolvimento em setores dinâmicos da economia do conhecimento (...)” LEMOS, Ronaldo, Propriedade intelectual p. 12 *apud New technologies and the global race for knowledge* <http://hdr.undp.org/en/media/hdr_1999_ch21.pdf>. Acesso em 05 de agosto.

[47] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 17.

adota o princípio do *single undertaking*, ou seja, ao tornar-se membro, o Estado deverá incorporar todos os tratados celebrados no âmbito da organização.

Dentre as normas mínimas com padrões mais elevados, há de se destacar a criação e efetivação de mecanismos de imposição de direitos e processos de resolução de disputas. Com relação à imposição de direitos autorais e conexos, obriga os Estados contratantes a prover "procedimentos justos e equitativos", conforme o artigo 42 do Acordo, estabelecendo regras específicas sobre:

a. Processos e recursos: tais como injunções e indenizações;
b. Medidas cautelares: a fim de se impedir que ocorra uma infração ou preservar provas à suposta infração;
c. Medidas na fronteira: para se evitar comércio de produtos contrafeitos ou pirateados, permitindo, inclusive, que o titular dos direitos que *suspeitar* da importação destes bens possa suspender liminarmente sua comercialização; e
d. Processos penais: o mínimo exigido é nos casos de contrafação voluntária de marcas e pirataria em escala comercial. Além disso, as penas disponíveis incluirão "prisão e/ou multas monetárias suficientes para constituir um fator de dissuasão", ou mesmo a "apreensão, perda e destruição dos bens que violem direitos de propriedade intelectual" [48].

Além dos procedimentos de imposição de direitos, a Organização Mundial de Comércio tornou-se o foro de resolução de disputas entre Estados contratantes envolvendo a propriedade intelectual. O mecanismo de resolução de conflitos da OMC prevê, num primeiro momento, a tentativa de solução amigável entre os Estados. No entanto, se esta primeira fase não for suficiente para sanar o problema, o Estado pode pedir a convocação de uma comissão (ou Órgão de Solução de Controvérsia – OSC) para tratar do problema.

Tal comissão, por sua vez, elaborará relatório que terá força obrigatória, ou seja, o Estado que não respeitar a decisão de tal órgão poderá sofrer sanções comerciais dos demais países membros da OMC.

---

[48] Artigo 61 do *Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio* - Acordo TRIPS. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/ac_trips.pdf>. Acesso em: 05 de agosto de 2012.

Afora o aumento dos *standards* mínimos de proteção da propriedade intelectual, bem como a criação de mecanismos de imposição dos direitos, há dois aspectos de grande relevância – ou preocupação – com relação ao Acordo TRIPS e seus efeitos, desde sua criação, no regime internacional da propriedade intelectual: a consequência da imposição do novo regime nos países em desenvolvimento e a não menção aos direitos morais pelo TRIPS.

Para fins de elucidação, trazemos trecho de tese de mestrado sobre o regime internacional dos direitos autorais e seu impacto na cultura de países em desenvolvimento[49]:

> *The TRIPs Agreement potentially has a significant negative impact in the state of culture in developing countries. The Agreement represents an important movement towards an increasingly homogeneous treatment of the cultural domain among member countries. The model of "culture" which the Agreement must ultimately impose on these countries is based on Western, industrialized concepts of creativity and the arts, intellectual life, and cultural development. The TRIPS Agreement not only imposes current, Western views of cultural life on non-Western countries, but it also brings the historical processes underlying these values to bear on the course of development in developing countries*.[50]

Em síntese, o Acordo TRIPS impõe uma visão estreita, limitada do que é cultura. Trata a cultura exclusivamente sob uma visão econômica e ocidentalizada. A cultura e os produtos da criatividade tornam-se *commodities*, refletindo os interesses dos países mais desenvolvidos do mundo e exportadores de propriedade intelectual[51].

Outro aspecto preocupante em relação ao novo regime internacional de propriedade intelectual estabelecido a partir do Acordo TRIPS é que este não acata as disposições relativas a direitos morais da Convenção de Berna. O Artigo 9 do TRIPS trata da relação entre o tratado da OMC e a Convenção de Berna, no qual o texto revela a não observância do aspecto pessoal dos direitos autorais, conforme segue abaixo:

---

[49] RAJAN, Mira T. Sundara. *Developing countries and the international copyright regime: the neglected issue of cultural survival*. Dissertação de mestrado na University of British Columbia. Disponível em: <https://circle.ubc.ca/handle/2429/9730>. Acesso em: 05 de agosto de 2012.

[50] Tradução livre: "O Acordo TRIPs tem um impacto significativamente negativo para o estado da cultura em países em desenvolvimento. O Acordo representa um importante movimento em direção a um crescente tratamento homogêneo do domínio cultural entre países membros. O modelo de 'cultura' que o Acordo impõe a esses países é baseado em conceitos Ocidentais e industrializados e arte, vida intelectual e desenvolvimento cultura. O Acordo TRIPs não impõe este visão Ocidental de vida cultura a países não-Ocidentais, como também mas também traz os processos históricos subjacentes a estes valores a suportar no curso do desenvolvimento em países em desenvolvimento." RAJAN, Mira T. Sundara. Op. Cit. p. 189.

[51] RAJAN, Mira T. Sundara. Op. Cit. p. 93.

Artigo 9. Relação com a Convenção de Berna:

1. Os Membros cumprirão o disposto nos Artigos 1 a 21 e no Apêndice da Convenção de Berna (1971). Não obstante, os Membros não terão direitos nem obrigações, neste Acordo, com relação aos direitos conferidos pelo Artigo 6bis da citada Convenção, ou com relação aos direitos dela derivados. [52]

O Artigo 6bis da Convenção de Berna diz respeito aos direitos morais garantidos ao autor de obra intelectual, e o texto do Acordo TRIPS é enfático ao não garanti-los. Há quem argumente que, por se tratar de acordo relativo ao comércio, não haveria por que mencionar os direitos morais. Contudo, reforça-se somente o aspecto econômico da *propriedade* intelectual, em detrimento dos direitos pessoais e da relação autor-obra – no Capítulo 4, item 4.2 trataremos do conteúdo dos direitos autorais e da distinção entre direitos patrimoniais e morais.

Pior, o estabelecimento da OMC como foro de discussão dos direitos autorais – ainda que a OMPI mantenha sua importância – corrobora ainda mais a visão patrimonialista dos direitos autorais. Berna e a Organização Mundial da Propriedade Intelectual, diferentemente da OMC, têm ênfase no desenvolvimento e refinamento dos esquemas de direitos autorais nacionais em concordância com os princípios estabelecidos através de consenso em âmbito internacional [53].

O Acordo TRIPS, por sua vez, é coercitivo. Sua adesão é requisito para ingressar na OMC, e seu aparente consenso é consequência de barganhas realizadas entre países desenvolvidos e em desenvolvimento em relação ao comércio internacional. [54]A inclusão da propriedade intelectual no âmbito da OMC criou um quadro prático e conceitual sem precedentes, dentro do qual há justaposição entre o "protecionismo" da propriedade intelectual e o "liberalismo" do comércio internacional.

Portanto, forjou-se um novo regime de propriedade intelectual, no qual esta se relaciona mais incisivamente com o comércio internacional. Em suma, a propriedade intelectual efetivamente tornou-se propriedade.

Daremos sequencia ao estudo das recentes tentativas de regulamentação e contínua tentativa de se elevar os *standards*.

---

[52] Artigo 9 do *Acordo Sobre Aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual Relacionados ao Comércio* - Acordo TRIPS. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/02/ac_trips.pdf> Acesso em: 05 de agosto de 2012.

[53] RAJAN, Mira T. Sundara. *Developing countries and the international copyright regime: the neglected issue of cultural survival*. Tese de mestrado na University of British Columbia. p. 45.

[54] RAJAN. Mira T. Sundara. Op. Cit. p. 50.

3.2. Recentes tentativas de regulamentação no mundo

A partir da celebração do Acordo TRIPS em 1994, com o qual se estabeleceram padrões mínimos de proteção dos direitos autorais mais elevados do que os padrões existentes até então, viu-se uma crescente regulamentação dos direitos autorais no mundo.

No âmbito da Organização Mundial da Propriedade Intelectual foi elaborado, em 1996, o Tratado da OMPI sobre Direito de Autor (TODA, ou WCT em inglês) que passou a disciplinar os direitos autorais em relação às novas tecnologias; em outras palavras, serviu de atualização à Convenção de Berna. Dentre outros aspectos, o TODA trata de programas de computador e bases de dados, limites e exceções aos direitos autorais, bem como da equiparação do prazo de proteção de obras fotográficas às demais obras[55].

Contudo, um dos pontos mais relevantes tratados pelo TODA, que possui enorme relação com este trabalho, são as travas eletrônicas ou DRMs – do inglês *Digital Rights Management*. O tratado as prevê, bem como estabelece que os países signatários deverão proporcionar "recursos jurídicos efetivos" contra quem as viole. Este tema voltará a ser estudado no capítulo que diz respeito às novas tecnologias.

A regulamentação dos direitos autorais, no entanto, não se limitou a tratados internacionais. A partir do Acordo TRIPS, as legislações autorais dos países signatários do acordo passaram a se adequar aos mínimos ali estabelecidos – vide a legislação brasileira, que estudaremos no item seguinte.

Dentre os principais textos legais que passaram a tratar dos direitos autorais a partir dos anos 90, é inevitável estudarmos as sucessivas alterações na legislação autoral dos Estados Unidos – e, em menor escala, dos países da União Europeia –, que "ampliaram de modo inédito o poder dos detentores de conteúdo vis a vis o novo canal de distribuição chamado Internet" [56].

---

[55] Módulo 5 do Curso DL-201: Curso Avançado em Direitos Autorais e Direitos Conexos sobre direitos autorais e direitos conexos da Organização Mundial da Propriedade Intelectual.
[56] LEMOS, Ronaldo. *Creative Commons, mídia e as transformações*. Revista Direito GV. v. 1 n. 1. Maio de 2005. p. 182.

Em 1998 o então presidente Bill Clinton assinou o *Digital Millennium Copyright Act* (DMCA) [57], cujo enfoque era voltado para a produção e disseminação de tecnologias que poderiam ser utilizadas para despistar qualquer proteção autoral, bem como estipulou penas mais elevadas para os infratores de direitos autorais[58]. Nas palavras de Ronaldo Lemos, o DMCA é "um bricolage legislativo que regula desde a responsabilidade dos provedores da Internet por violação de direitos autorais, até a criminalização de qualquer ato que contribua com a quebra de medidas eletrônicas de proteção a direitos autorais" [59].

A tendência continuou nos anos 2000, com a aprovação, dentre outros textos legais, do *Anti-Counterfeiting Trade Agreement* (ou ACTA) [60]. Trata-se de um tratado internacional elaborado secretamente e que é considerado por especialistas como um dos chamados acordos TRIPS-*plus* – acordos plurilaterais entre países desenvolvidos com o escopo de elevar os padrões de proteção do TRIPS[61]. O ACTA trata majoritariamente de contrafação e pirataria, e visa ao estabelecimento de normas mais rígidas – como mecanismos para evitar o compartilhamento de arquivos pela internet –, além de tentar implementar outro foro internacional de discussão da propriedade intelectual além da OMPI e da OMC [62].

Finalmente, a década de 2010 mal começou e tivemos exemplos relevantes de legislações que buscavam impor normas mais rígidas de direitos autorais. Dois exemplos que foram amplamente divulgados e contra os quais houve uma série de protestos (virtuais e reais) mundo afora foram os projetos de lei SOPA (*Stop Online Piracy Act*) e PIPA (*Protect Intellectual Property Act*). O projeto SOPA começa seu texto afirmando seu escopo: "*To promote prosperity, creativity, entrepreneurship, and innovation by combating the theft of U.S. property, and for*

---

[57] *Digital Millenium Copyright Act* (DMCA). Disponível em: <http://www.copyright.gov/legislation/hr2281.pdf> Acesso em 9 de agosto de 2012.
[58] Cf. LEHMAN, Volker. *Copyright in the music industry: for whom the bell tolls*. Tese de mestrado na *European Master in Law and Economics*. Disponível em: <http://www.emle.org/_data/Volker_Lehmann_-_Copyright_in_the_Music_Industry.pdf>. Acesso em 5 de agosto de 2012. p. 42.
[59] LEMOS, Ronaldo. *Creative Commons, mídia e as transformações*. Revista Direito GV. v. 1 n. 1. Maio de 2005. p. 182.
[60] *Anti-Counterfeiting Trade Agreement* (ACTA). Tradução livre: Acordo de Comércio Anti-Contrafação. Disponível em: <http://www.mofa.go.jp/policy/economy/i_property/pdfs/acta1105_en.pdf>. Acesso em 9 de agosto de 2012.
[61] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 21.
[62] LEMOS, Ronaldo. Op. Cit. p. 21.

other purposes"[63]. No entanto, por trás deste objetivo esconde-se uma legislação que segue a tendência de elevar os padrões de *enforcement* (ou observância em português) dos direitos de propriedade intelectual[64], além de infringir direitos fundamentais, como a liberdade de expressão, bem como afetar sobremaneira a internet, garantindo à indústria de conteúdo extensos poderes sobre a rede de computadores.

O SOPA garante aos titulares americanos de *copyright* – nomeadamente a indústria fonográfica e os grandes estúdios de cinema – mecanismos que fazem com que qualquer outro serviço de conteúdo do mundo tenha que se adaptar ao contexto americano. Desse modo, qualquer site no mundo que supostamente viole propriedade intelectual norte-americana poderá ser retirado do ar imediatamente pelo governo americano sem necessidade de qualquer medida judicial[65]. A lei vai além, ao prever que a página que infrinja conteúdo autoral estadunidense não poderá receber pagamentos e doações através do *PayPal* ou outros serviços de pagamento virtual[66].

Em suma, tal legislação dos Estados Unidos tem caráter fortemente protecionista, uma vez que é principalmente direcionada a páginas da internet de outros países. Além disso, tem profundas consequências na utilização da internet. E é por essas razões que, no dia 18 de janeiro de 2012, houve uma série de protestos por usuários e páginas da internet contrários ao SOPA e ao PIPA. Web sites como Wikipédia, Facebook e Google estamparam em suas páginas iniciais seus protestos contra as leis, e internautas mobilizaram-se em redes sociais e em passeatas mundo afora[67].

---

[63] Tradução livre: "Para promover prosperidade, criatividade, empreendedorismo e inovação através do combate ao roubo da propriedade dos EUA, e para outros motivos". Disponível em: <http://judiciary.house.gov/hearings/pdf/112%20HR%203261.pdf> Acesso em 9 de agosto de 2012.

[64] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 22.

[65] Podcast de Ronaldo Lemos para a Folha de São Paulo a respeito do SOPA como ferramenta de protecionismo dos Estados Unidos. Disponível em,: <http://www1.folha.uol.com.br/multimidia/podcasts/1038108-ronaldo-lemos-sopa-e-ferramenta-de-protecionismo-dos-eua.shtml>. Acesso em 9 de agosto de 2012.

[66] Notícia da página web Gizmodo sobre o SOPA. Disponível em: <http://gizmodo.com/5877000/what-is-sopa> Acesso em 9 de agosto de 2012.

[67] Notícia sobre protestos na internet contrários ao SOPA e PIPA em 18 de janeiro. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/2012/01/17/wikipedia-blackout_n_1212096.html> Acesso em 9 de agosto de 2012.

Portanto, é evidente o contínuo esforço, a partir dos anos 90 (quando se iniciou a consolidação da tecnologia digital e da internet), em se estabelecer padrões cada vez mais rígidos de proteção de conteúdo. Em grande parte, tal movimento tem como grande patrocinador a grande indústria de conteúdo, que, ao ver-se ameaçada diante de novas tecnologias, encontrou na reforma da legislação seu "principal instrumento de mudança" [68]. Nos Estados Unidos, a RIAA[69] (Associação da Indústria de Gravação dos Estados Unidos), entidade que engloba as grandes produtoras de conteúdo musical, trava grande batalha na internet contra a utilização e compartilhamento de conteúdo protegido por *copyright*.

Trata-se efetivamente, como diz o professor Lawrence Lessig em seu livro "Remix"[70], de uma guerra dos detentores de conteúdo. No entanto, tal guerra tem grande impacto nos usuários da internet, uma vez que são estes os frequentemente perseguidos nessa guerra.

> *Now I worry about the effect this war is having upon our kids. What is this war doing to them? What is it making them? How is it changing how they think about normal, right-thinking behavior? What does it mean to a society when a whole generation is raised as criminals?*[71]

Vimos, nos últimos anos, o contínuo aumento nos níveis de proteção dos direitos autorais. "O que se chamava 'direitos autorais' passou a ser encarado como 'propriedade intelectual', absoluta, apresentando cada vez mais restrições" [72].

Portanto, fica claro que o início do século XXI representa uma mudança de paradigma dos direitos autorais. Haverá de se encontrar novas alternativas que estabeleçam o

---

[68] LEMOS, Ronaldo. *Creative Commons, mídia e as transformações*. Revista Direito GV. v. 1 n. 1. Maio de 2005. p. 182.

[69] Página da RIAA. Disponível em: <http://www.riaa.com/> Acesso em 9 de agosto de 2012.

[70] LESSIG, Lawrence. *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Disponível para download em: <http://pt.scribd.com/doc/47089238/Remix>. Acesso em 9 de agosto de 2012.

[71] Tradução livre: "Agora me preocupo com o efeito que essa guerra tem em nossas crianças. O que essa guerra está fazendo para eles? No que ela os está tornando? Como ela altera o modo como eles pensam sobre o comportamento normal, correto? O que significa para uma sociedade quando toda uma geração cresce sendo considerada criminosa?" LESSIG, Lawrence. *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Disponível para download em: <http://pt.scribd.com/doc/47089238/Remix>. Acesso em 9 de agosto de 2012. p. 17.

[72] LEMOS, Ronaldo. *Creative Commons, mídia e as transformações*. Revista Direito GV. v. 1 n. 1. Maio de 2005. p. 182.

equilíbrio, a justa medida entre os direitos autorais e as liberdades individuais, tais como liberdade de acesso ao conhecimento, lazer e cultura.

3.3. Legislação Brasileira

Faremos um breve resumo histórico da legislação autoral no Brasil antes de estudarmos com mais atenção a Lei nº 9.610/1998 (LDA), bem como o recente projeto de revisão[73] da Lei de Direitos Autorais de 1998.

3.3.1. História dos direitos autorais no Brasil

Tradicionalmente divide-se a história do direito de autor no Brasil em três períodos: de 1827 a 1916; de 1916 a 1973 e de 1973 até os dias de hoje[74].

O primeiro deles se inicia com a famigerada lei de 11 de agosto de 1827 – lei que criou os cursos jurídicos no Brasil –, que, em seu artigo 7º, mencionava os compêndios que seriam elaborados pelos Lentes (aqueles que regiam as Cadeiras criadas na lei), além de garantir "aos seus autores o privilegio exclusivo da obra, por dez annos" [75].

Nesse mesmo primeiro período, promulgou-se, no ano de 1898, a Lei nº 496 – Lei Medeiros e Albuquerque –, a primeira a tratar especificamente de direito autoral. Este também foi o momento a partir do qual as obras intelectuais passaram a ser protegidas no Brasil. Contudo, alguns anos depois, foi revogada pelo Código Civil de 1916, que continha capítulos específicos sobre o tema: "Da propriedade literária, artística e científica", "Da edição" e "Da representação dramática" [76].

O último dos períodos se dá a partir de 1973, quando foi publicada a Lei nº 5.988 de 14 de dezembro de 1973, que passou a regular os direitos de autor e direitos conexos. A LDA de

---

[73] Projeto de revisão da LDA nº 9.610/1998. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/consultadireitoautoral/consulta/> Acesso em 19 de julho de 20120.
[74] Divisão feita por Antônio Chaves e seguida em livros sobre direitos autorais no Brasil.
[75] Lei de 11 de agosto de 1827. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_63/Lei_1827.htm>. Acesso em: 19 de julho de 2012.
[76] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009. p. 18.

1973 permaneceu em vigor até 19 de fevereiro de 1998, ano em que foi aprovada a Lei nº 9.610, vigente até os dias de hoje, e sobre a qual trataremos posteriormente.

Além das legislações especiais, é notável a presença e proteção dos direitos autorais nas Constituições através dos anos. A Constituição do Império, a primeira e que data de 1824, não fazia qualquer menção ao direito autoral.

No entanto, a partir da Constituição de 1891, a primeira após a proclamação da República, todas as constituições brasileiras – com exceção da Carta de 1937, editada durante o regime do Estado Novo – garantiam os direitos autorais[77].

Logo, verificamos que, à exceção das Cartas de 1824 (Império) e 1937 (ditadura getulista), que o direito autoral é sempre mencionado dentro do rol de direitos fundamentais das Constituições nacionais.

Por fim, os direitos autorais encontraram ampla tutela com a promulgação da Constituição Federal de 1988. A CF/88 trata do direito autoral em seu artigo 5º, incisos XXVII e XXVIII:

> Art. 5º, inciso XXVII - aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar;
>
> Art. 5º, inciso XXVIII - são assegurados, nos termos da lei:
> a) a proteção às participações individuais em obras coletivas e à reprodução da imagem e voz humanas, inclusive nas atividades desportivas;
> b) o direito de fiscalização do aproveitamento econômico das obras que criarem ou de que participarem aos criadores, aos intérpretes e às respectivas representações sindicais e associativas;

A inclusão do direito autoral no Título II da Constituição de 1988 – que trata dos direitos e garantias fundamentais, e mais especificamente no Capítulo I, dos direitos e deveres individuais e coletivos –, demonstra que o constituinte “elevou esse instituto à categoria de especial proteção em nossa Constituição, à de garantia institucional” [78].

---

[77] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 20.

[78] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009, p. 50.

3.3.2. A Lei nº 9.610/1998 e seu projeto de revisão

A lei brasileira de direitos autorais vigente atualmente no Brasil é a Lei nº 9.610/98, que revogou a anterior, a Lei nº 5.988/73. O texto da LDA de 1998 é fortemente influenciado pelos dois tratados internacionais que estabelecem as regras mínimas de proteção dos direitos autorais no mundo, quais sejam: a Convenção de Berna e o Acordo TRIPS.

O primeiro deles, sob guarida da Organização Mundial da Propriedade Intelectual, já estava em vigor no Brasil desde 1975, quando se promulgou o Decreto 75.699. Contudo, o tratado internacional de maior força e influência na lei de direitos autorais de 1998 foi, sem dúvida, o Acordo TRIPS – basta constatar que a LDA passou a vigorar alguns anos após a celebração do TRIPS.

O Artigo 9 do tratado, como já estudado neste trabalho, estabelecia a relação entre seu texto e o disposto na Convenção de Berna – unindo-os indissoluvelmente[79] –, e obrigava os países signatários a *cumprir* o disposto nos artigos 1 a 21 de Berna. Portanto, todos os países membros da OMC – vale relembrar o princípio do *single* undertaking da organização do comércio – teriam que ser signatários da Convenção de Berna.

Em suma, a ampla adesão ao Acordo TRIPS e a imposição de seus padrões mínimos pelos países signatários, também teve grandes consequências no Brasil. Tanto que todas as leis que dizem respeito à propriedade intelectual no País e que nele vigem, foram elaboradas logo após a entrada em vigor do TRIPS, por meio do Decreto 1.355 de 30 de dezembro de 1994.

A LDA, no entanto, é "tida pelos especialistas no assunto como uma das mais restritivas de todo o mundo" [80]. Basta ver que a lei vigente não abrange todas as limitações aos direitos autorais permitidas pela Convenção de Berna ou pelo Acordo TRIPS. Como exemplos podem-se citar: a proibição da cópia integral de obra legitimamente adquirida; a mudança de mídia de obra legitimamente adquirida, e o uso de obras com fins educacionais, dentre outros que serão estudados no item 4.3 deste trabalho.

---

[79] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 30.

[80] LEMOS, Ronaldo. BRANCO, Sérgio. *Copyleft, software livre e creative commons: a nova feição dos direitos autorais e as obras colaborativas*. Disponível em: < http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2796/Copyleft_Software_Livre_e_CC_A_Nova%20Feicao_dos_Direitos_Autorais_e_as_Obras_Colaborativas.pdf?sequence=1>. Acesso em 07 de agosto de 2012, às 18:32, p. 1.

Além disso, apesar de relativamente recente se comparada a outras leis do ordenamento jurídico brasileiro, claramente não está em consonância com a sociedade e o advento de novas tecnologias de comunicação e informação que houve nos últimos 20 anos. Percebemos o descompasso entre lei e realidade com o simples fato de que em nenhum momento a LDA menciona a palavra internet[81].

Dessa forma, tantos outros aspectos da Lei nº 9.610/98 são colocados em xeque pelos especialistas em direitos autorais, tais como o tempo de duração da proteção dos direitos patrimoniais do autor –, bem como são propostas novas perspectivas não contempladas pela lei.

Portanto, tem tomado corpo a discussão a respeito da proposição de um projeto de revisão da lei de direitos autorais adequada às demandas atuais e à sociedade da informação dentro da qual vivemos – "sendo o Direito um fenômeno social, deve ser moldado pela realidade" [82]. O final deste capítulo é dedicado ao estudo das Propostas de Revisão da LDA resultantes de debates públicos organizados desde 2007 pelo Ministério da Cultura, e que foram abertas, em 2010 e 2011, para análise e comentários por qualquer pessoa no endereço: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/08/12/lda/>. O Projeto de Lei foi, desse modo, elaborado em colaboração, ou seja, com opiniões de qualquer pessoa que quisesse fazê-lo; tratou-se, sem dúvida, de mecanismo inovador e participativo de elaboração de leis.

Finalmente, antes de iniciarmos os estudos dos direitos autorais em si, pensamos ser relevante trazer como conclusão deste capítulo uma série de pontos principais de alteração da LDA elencados no livro "Direitos Autorais em Reforma" [83], elaborado pelos professores e pesquisadores do CTS – Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV Direito Rio, que unem esforços na discussão e estabelecimento de novas perspectivas em relação à propriedade intelectual no Brasil. Tais pontos compõem o sumário executivo da obra e são um importante ponto de partida para a análise dos direitos autorais em si, como faremos a partir do capítulo seguinte. Importante ressaltar, também, que os pontos serão tratados especificamente durante o desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso.

---

[81] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 94.
[82] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 13.
[83] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 14.

1. Não há direitos absolutos no ordenamento jurídico brasileiro. Portanto, apesar da tutela constitucional dos direitos autorais, é essencial que estes estejam em sintonia com outros direitos previstos na Constituição, tais como o “acesso ao conhecimento, educação, liberdade de expressão, cultura, entretenimento, lazer” [84].
2. O desenvolvimento de novas tecnologias nas últimas décadas tornou a LDA obsoleta e inadequada com as necessidades sociais.
3. Um exemplo do descompasso entre lei e realidade são as limitações e exceções aos direitos autorais previstas na LDA, em que não são permitidas várias práticas recorrentes na sociedade, tais como: cópia integral de obra legitimamente adquirida; cópia integral para preservação; adaptação de obras para uso por pessoas com deficiência (com exceção de textos em braile para deficientes visuais), dentre outras.
4. A lei de direitos autorais vigente não está em compasso com a cultura digital na qual vivemos atualmente, “uma vez que o uso criativo de obras alheias não se encontra previsto entre as limitações aos direitos autorais” [85]. Cita-se o exemplo do *remix* – a ser tratado detalhadamente no Capítulo 6 deste trabalho –, que, para a LDA, constitui ilícito civil, e que, contudo, é prática recorrente atualmente. Além disso, há estudos em países estrangeiros que demonstram que as limitações aos direitos autorais têm gerado “ganhos maiores à economia do que os valores decorrentes da própria proteção aos direitos autorais” [86].
5. Há de se suprir lacunas importantes da LDA – tais como a regulamentação jurídica de obras encomendadas – bem como outro importante fenômeno resultante da sociedade digital, o *peer to peer* (P2P) [87] ou compartilhamento de arquivos pela internet.
6. Por último, um dos aspectos mais relevantes no estudo dos direitos autorais na música e sua perspectiva em relação às novas tecnologias diz respeito à gestão coletiva de direitos e o monopólio legal do ECAD (Escritório Central de

[84] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 17.
[85] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 18.
[86] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 18.
[87] Ao *peer to peer* será dedicado estudo pormenorizado no Capítulo 5: “Novas Tecnologias”.

Arrecadação e Distribuição). A gestão coletiva de direitos encontra novas possibilidades e desafios em decorrência do advento de novas tecnologias. O ECAD, por sua vez, deve se adequar à cultura digital; além disso, por lidar com direitos de uma coletividade, com interesses públicos, deve ser transparente e ter sua atuação supervisionada pelo poder público.

Portanto, os conceitos enumerados pelos professores e pesquisadores do Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV Direito Rio são de grande importância para o estudo das novas perspectivas dos direitos autorais. Além disso, tudo o que foi estudado até então neste trabalho será enormemente proveitoso para a consolidação das ideias que se seguirão.

Devemos realçar, antes de entrarmos no capítulo em que verificaremos os direitos autorais em si, os pontos centrais do que já se estudou. Primeiramente, o escorço histórico do desenvolvimento dos direitos autorais a partir da imprensa de Gutenberg é importante para demonstrar-se como a revolução da imprensa trouxe um novo paradigma: a ampla divulgação das obras e o aparecimento de novos interesses econômicos e políticos foi o ponto de partida para a construção do sistema de proteção dos direitos autorais.

Paralelo essencial haverá de ser trazido no Capítulo 5: “Novas Tecnologias”. Do mesmo modo como a imprensa revolucionou o modo como a sociedade se organizou, a revolução informática e o surgimento de novas tecnologias – com especial referência à internet – estabeleceu um novo paradigma na sociedade, e estabeleceu uma nova forma de se ver o mundo.

Ademais, o estudo dos diferentes regimes autorais fez-se necessário para compreendermos a situação internacional dos direitos autorais e como a universalização, a imposição de um único regime de propriedade intelectual a todos os países – a despeito de suas singularidades – assim como ocorreu com o Acordo TRIPS, traz profundas consequências para a cultura e para garantias da sociedade (acesso a conhecimento, educação, cultura, entretenimento, dentre outros).

Deste modo, a análise dos direitos autorais no Brasil e da legislação vigente é inevitável; a partir desta, serão trazidas novas perspectivas para os direitos autorais.

4. OS DIREITOS AUTORAIS

4.1. Conceitos e natureza jurídica dos direitos autorais

4.1.1. Conceito de direitos autorais, obra intelectual e autoria

Para darmos início aos estudos sobre os direitos autorais, e antes de nos aprofundarmos em seu conteúdo, é necessário analisarmos os principais conceitos do direito autoral.

Preliminarmente, entendemos por direitos autorais os direitos de autor e os direitos que lhes são conexos (estes últimos correspondem aos direitos dos artistas intérpretes ou executantes, os direitos dos produtores fonográficos e os direitos das empresas de radiodifusão, que serão tratados em pormenor no item 4.5 deste Capítulo). É o que se lê no artigo 1º da Lei nº 9.610/1998[88].

Os direitos de autor, por sua vez, dizem respeito às obras intelectuais (literárias, artísticas ou científicas), às criações do espírito humano. Nesse sentido, há de se definir o conceito de "obra intelectual", e, para tal, trazemos a definição do artigo 7º da lei autoral:

> Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como:
> I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas;
> II - as conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza;
> III - as obras dramáticas e dramático-musicais;
> IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma;
> V - as composições musicais, tenham ou não letra;
> VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;
> VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;
> VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

[88] Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98. Art. 1º. "Esta Lei regula os direitos autorais, entendendo-se sob esta denominação os direitos de autor e os que lhes são conexos."

> IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza;
> X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência;
> XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova;
> XII - os programas de computador;
> XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.

O rol de obras protegidas pelo artigo 7º é meramente exemplificativo, permitindo-se a "proteção de obras que surjam com a tecnologia, ou com a atividade intelectiva humana em suportes que se inventem no futuro" [89]. Em outras palavras, o conceito de obra tutelada pela legislação é amplo e aberto, e possibilita a proteção de obras inovadoras. Um exemplo prático de obra que, apesar de não estar elencada no rol do artigo 7º, é protegida como obra intelectual são os *ringtones*, toques musicais dos aparelhos celulares que já "pagam mais em direitos autorais do que empresas multinacionais da área fonográfica" [90].

Ao lermos o *caput* do artigo podemos inferir duas preocupações do legislador: a necessidade de exteriorização da obra como requisito para sua proteção e a não importância do meio em que a obra foi fixada[91]. Conforme a doutrina, a proteção como direito autoral é concedida às obras que atendam os seguintes requisitos: a) devem pertencer ao domínio das letras, das artes ou das ciências; b) devem atender ao critério de originalidade; c) a obra deve estar exteriorizada, conforme o *caput* do artigo 7º da LDA; e d) a obra deve encontrar-se no período de proteção estabelecido pela lei, i.e., a vida do autor acrescido de 70 anos contados a partir de sua morte[92]. Há de se destacar, também, que a obra não encontra proteção por direitos autorais se estiver incluída dentro das hipóteses previstas no artigo 8º da Lei nº 9.610/98, que abrange as ideias, métodos, conceitos matemáticos, textos legais, decisões judiciais, dentre outros.

---

[89] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 49.
[90] DIAS, Maurício Cozer. Op. Cit, p. 51.
[91] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 24.
[92] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 27.

Com isso, fica claro que a Lei de Direitos Autorais nacional seguiu os contornos estabelecidos pela Convenção de Berna[93] quando tratou de definir o conceito de obra intelectual – e não só com relação a este conceito, mas em tantos outros aspectos ao longo do texto legal. Ainda com relação a conceitos essenciais dos direitos autorais, há de se levar em conta a definição de autor e, especialmente, a distinção entre autoria e titularidade, como trataremos a seguir.

A Lei de Direitos Autorais é enfática ao conceituar, em seu artigo 11, o autor. “Autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica”. Percebemos, portanto, que só pode ser autor a pessoa física, ou seja, “apenas o ser humano pode criar” [94]. Mesmo assim, o parágrafo único possibilita a exceção ao *caput*, permitindo-se proteção autoral a pessoas jurídicas. E aqui se verifica a distinção entre autoria e titularidade. Apesar de só poder ser autor a pessoa natural, esta poderá transferir a titularidade dos direitos sobre sua obra a terceiro, seja este pessoa física ou jurídica. Em suma, “ainda que a pessoa física seja para sempre a autora da obra, o titular legitimado a exercer os direitos sobre esta poderá ser pessoa jurídica ou pessoa física distinta do autor” [95].

A importante conclusão a que chegamos a partir dessa distinção é que a Lei de Direitos Autorais protege principalmente os direitos do titular, e não necessariamente os direitos do autor. Além do mais, podem ocorrer outros processos de criação que envolvam mais de uma pessoa, como a coautoria (prevista nos artigos 15 e 16) e a criação de obras coletivas (artigo 17), além do conceito de obra colaborativa, que será explicado ao final.

Fala-se em coautoria quando duas ou mais pessoas forem autoras de uma mesma obra. O conceito de coautoria é extremamente comum na área musical, enfoque deste trabalho, e traz importantes consequências nos mais variados aspectos dos direitos autorais – tanto com relação aos direitos morais e patrimoniais como no que diz respeito à transferência dos direitos de

---

[93] Convenção de Berna, Art. 2) 1) Os termos obras literárias e artísticas compreendem todas as produções do domínio literário, científico e artístico, qualquer que seja a sua maneira ou forma de expressão, tais como: livros, brochuras e outros escritos; conferências, alocuções, sermões e outras obras da mesma natureza; obras dramáticas ou dramático-musicais; obras coreográficas ou pantomimas, cuja representação é anunciada por escrito ou de outro modo; as composições musicais, com ou sem letra; os trabalhos de desenho, pintura, arquitetura, escultura, gravura e litografia; as ilustrações e cartas geográficas; as plantas, esboços e trabalhos plásticos relativos à geografia, topografia, arquitetura e ciências.

[94] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 31.

[95] LEMOS, Ronaldo. Op Cit, p. 31.

autor. Por exemplo, conforme o artigo 32 da LDA, se a obra intelectual feita em regime de coautoria for indivisível, nenhum dos coautores, sob pena de responder por perdas e danos, poderá, sem consentimento dos demais, publicá-la ou autorizar-lhe a publicação, salvo na coleção de suas obras completas. Além disso, é mister ressaltar que o critério de coautoria traz reflexos para a determinação de que momento uma obra passará a integrar o domínio público. Nesse sentido, o prazo de 70 anos de proteção da obra "se iniciará após o falecimento do último autor ou coautor" [96].

Obras coletivas, por sua vez, são aquelas que resultam da reunião de obras ou partes de obras que conservem sua individualidade "desde que esse conjunto, em virtude de trabalho de seleção e coordenação realizado sob a iniciativa e direção de uma pessoa física ou jurídica, tenha um caráter autônomo e orgânico" [97]. Percebe-se, portanto, que há a figura do organizador ou coordenador da obra, ao qual caberá a "titularidade dos direitos patrimoniais sobre o conjunto da obra coletiva", conforme o artigo 17, § 2º, da LDA.

Finalmente, há de se mencionar o conceito de obra colaborativa, que vai além da tradicional ideia de autor. Na verdade, subverte e coloca em segundo plano o direito de autor de modo que aqueles que participam de obras colaborativas o fazem "porque consideram esta atividade divertida", ou porque "acreditam estar retribuindo conhecimento à sociedade", ou mesmo "porque passam a se sentir parte de uma iniciativa global, que pode beneficiar diretamente centenas de milhares de pessoas, senão a humanidade como um todo" [98].

Os modelos colaborativos não possuem relação direta e exclusiva com benefícios econômicos, mas sim com "interesses sociais e individuais". Alguns dos exemplos claros dessa nova realidade colaborativa são: o GNU/Linux, *software* livre criado através da colaboração de programadores do mundo todo. Estes programadores desenvolveram o *software* "sem esperar remuneração ou direitos autorais em troca, mas apenas para poder participar de um modelo colaborativo global" [99]. Outro exemplo conhecido é a Wikipedia[100], enciclopédia online

---

[96] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 60.

[97] Definição de obra coletiva da página web da Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.bn.br/portal/?nu_pagina=32#22>. Acesso em: 25 de julho de 2012.

[98] LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 81-82.

[99] LEMOS, Ronaldo. Op. Cit, p. 81.

[100] Definição de Wikipedia pela própria Wikipedia: "Wikipédia é um projeto de enciclopédia multilíngue livre, baseado na web, colaborativo e apoiado pela organização sem fins lucrativos Wikimedia Foundation. Seus 19 milhões de artigos (744.505 em português em 26 de julho de 2012) foram escritos de forma colaborativa por

"construída integralmente a partir da colaboração de pessoas do mundo todo, que têm permissão fundada em sua 'licença de uso' para livremente criar novos verbetes e alterar os anteriores, sem qualquer intervenção 'editorial' prévia" [101].

Finalmente, um exemplo de modelo colaborativo relacionado à música e novas tecnologias é o ccMixter.org[102] - que será especialmente estudado no Capítulo 6: "As novas perspectivas dos direitos autorais". O ccMixter.org é um *site* da comunidade musical que promove a cultura do *remix*. Todas as faixas musicais são licenciadas sob o modelo *Creative Commons*, e estão disponíveis para *download* e modificação por qualquer pessoa.

Logo, percebemos que o conceito tradicional de autor vem sofrendo grandes modificações; "há autores que escrevem livros online contando com a contribuição dos leitores"; "usuários da internet que, diariamente, estão a criar obras derivadas de obras alheias num trabalho infinito e não sem valor artístico e cultural – muito pelo contrário" [103].

A reformulação do conceito de autor e usuário resulta, também, na reformulação de tantos outros conceitos do direito autoral. A questão da originalidade também haverá de ser revista, uma vez que as obras atuais ou são basicamente funcionais ou são o resultado de adaptações ou derivações de obras preexistentes. No mesmo sentido, o princípio do "direito exclusivo de utilização" e o conceito de "uso privado" também haverão de se adequar às transformações resultantes das novas tecnologias[104].

Para concluir, encerramos com sucinta explicação de Manoel Joaquim Pereira dos Santos sobre o impacto da tecnologia sobre os direitos autorais:

> Como se vê, o impacto do desenvolvimento tecnológico no processo criativo ao longo dos séculos produziu uma transformação que pode se tornar radical e, dessa forma, revolucionar o Direito Autoral. Do momento em que a obra intelectual era a expressão da personalidade do criador até o instante em que se torna funcional, interativa e despersonalizada, a mudança conceitual é

---

voluntários ao redor do mundo e quase todos os seus verbetes podem ser editados por qualquer pessoa com acesso ao site. Em maio de 2011 havia edições da Wikipédia em 281 idiomas. A Wikipédia foi lançada em 15 de janeiro de 2001 por Jimmy Wales e Larry Sanger e tornou-se a maior e mais popular obra de referência geral na Internet, sendo classificado em torno da sétima posição entre todos os websites do Alexa e tendo cerca de 365 milhões de leitores." Página web da Wikipedia: <http://www.wikipedia.org/> Acesso em 26 de julho de 2012.

[101] LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: FGV, 2005, p. 80.

[102] Página web do ccMixter: <http://ccmixter.org/about> Acesso em 26 de julho de 2012.

[103] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 34.

[104] DOS SANTOS, Manoel J. Pereira. *O direito autoral na internet in Direito e internet: relações jurídicas na sociedade informatizada*. Marco Aurélio Grecco e Ives Gandra da Silva Martins (coord.), SP: RT, 2001, p. 155-156.

> significativa. E essa mudança se reflete imediatamente em novas regras do regime protetivo autoral. [105]

4.1.2. Natureza jurídica dos direitos autorais

A natureza jurídica dos direitos autorais é tema controverso na doutrina, e há três principais correntes que tentam defini-la e que, por sua vez, desdobram-se em pelo menos nove outras[106]. No entanto, a caracterização de cada uma delas não seria impreterível neste trabalho, e, assim, decidimos por estudar brevemente a natureza jurídica do direito autoral conforme essas três principais correntes, uma vez que sua análise contribuirá para o melhor entendimento do conteúdo dos direitos autorais – em especial dos direitos patrimoniais, no item 4.2.2.

Inicialmente, os direitos garantidos ao autor eram considerados como de natureza real, ou seja, estavam restritos à esfera patrimonial. Desse modo, a questão preponderantemente abordada pelos legisladores dizia respeito tão somente aos direitos econômicos, ou seja, o direito autoral era direito real, direito de propriedade por excelência. Basta analisarmos as primeiras legislações sobre a matéria, incluindo-se o Código Civil de 1916, que tratava dos direitos autorais no seu Título II, Capítulo VI "Da *propriedade* literária, científica e artística" [107].

Uma segunda concepção trata os direitos autorais como "direito vinculado à personalidade do homem, tendo prosperado a partir da sedimentação, na doutrina e jurisprudência, dos direitos morais do autor" [108]. Em outras palavras, a obra intelectual é intrinsecamente ligada ao seu autor, é manifestação de sua personalidade. Serão estudados com mais detalhes os direitos morais do autor e o vínculo autor-obra no item 4.2.1.

A terceira e última das concepções de natureza jurídica do direito autoral – prevalecente na atualidade – é a que conjuga o aspecto patrimonial e o aspecto moral dos direitos

---

[105] DOS SANTOS, Manoel J. Pereira. *O direito autoral na internet in Direito e internet: relações jurídicas na sociedade informatizada*. Marco Aurélio Grecco e Ives Gandra da Silva Martins (coord.), SP: RT, 2001, p. 145.
[106] Cf. SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009, p. 74.
[107] VITALIS, Aline. *A função social dos direitos autorais: uma perspectiva constitucional e os novos desafios da sociedade da informação*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 201.
[108] VITALIS, Aline. Op. Cit, p. 202.

autorais. Diz-se, portanto, que a comunhão de ambos os aspectos forma um sistema de direitos *sui generis*, singular.

O termo propriedade em si não é o mais adequado para denominar os direitos autorais. Sua utilização permanece, contudo, em razão das raízes históricas do direito autoral e da amplitude do termo "propriedade". Além disso, ainda há quem confunda a natureza dos direitos autorais, tratando-o como direito de propriedade, sendo tal confusão justificada pela semelhança do aspecto patrimonial da propriedade e do direito autoral.

Ao autor é garantido o "direito exclusivo de utilizar, fruir e dispor" de sua obra, conforme o artigo 28 da LDA – que será devidamente estudado no item 3.2.2. Estas garantias, no entanto, também são comumente atribuídas ao titular do direito de propriedade, motivo pelo qual há quem insista em classificar os direitos autorais como direito de propriedade. Não obstante, há uma série de diferenças entre o direito autoral e o direito real de propriedade. Primeiramente, este último diz respeito tão somente a bens materiais; aquele, por outro lado, "recai também sobre a obra intelectual que tenha por suporte um meio intangível" [109]. Além disso, o conteúdo do direito autoral não se restringe ao seu aspecto econômico; como já se disse, o direito autoral contém direitos patrimoniais e direitos morais.

Há de se diferenciar, também, o modo de aquisição. A propriedade é adquirida, em geral, através da simples tradição da coisa (em se tratando de bem móvel) ou através do registro do título translativo no Cartório de Registro de Imóveis (no caso de bem imóvel). Por outro lado, no caso dos direitos autorais, a aquisição ocorre no momento do ato de criação, não dependendo de registro para sua proteção jurídica.

Por isso, o direito autoral, em contraposição ao direito de propriedade, possui limitação temporal em relação aos seus direitos patrimoniais. Em outras palavras, findo o prazo de proteção – no Brasil são 70 anos contados a partir do ano subsequente à morte do autor – ou não havendo sucessores legítimos, a obra passará a ser de domínio público. Sendo assim, os direitos autorais não têm caráter absoluto. Se assim fosse, as normas de proteção dos direitos autorais se tornariam "verdadeiras barreiras para o crescimento e a disseminação do aprendizado

[109] VITALIS, Aline. *A função social dos direitos autorais: uma perspectiva constitucional e os novos desafios da sociedade da informação*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 202.

e da cultura e, com isso, restaria afastada a finalidade constitucional de tal proteção – servir de estímulo ao desenvolvimento” [110]. O direito autoral não é fim; é meio. Resta claro, portanto, que as normas autorais devem representar um meio termo, um ponto de equilíbrio entre os interesses do autor e os interesses da sociedade.

Em suma, concluímos, conforme Aline Vitalis, que:

> (...) o Direito Autoral não é mais uma espécie de propriedade, como nas origens do instituto, mas sim uma titularidade de direito. Há países, entretanto, tais como os Estados Unidos, que permanecem considerando o caráter de propriedade, mediante o instituto do *copyright*, voltado à circulação econômica. A principal diferença entre este sistema e o adotado no Brasil está no fato de o *copyright* fixar apenas o período de proteção, desconsiderando a vinculação da obra à personalidade do autor, o mesmo se dando em relação aos direitos morais. [111]

4.2. Conteúdo

Como se viu no item anterior, o direito autoral é composto por dois conjuntos de prerrogativas, quais sejam: os direitos morais, que são uma “emanação da personalidade do autor e que estão intimamente ligados à relação do autor com a elaboração, divulgação e titulação de sua própria obra” [112]; e os direitos patrimoniais, que se referem às faculdades relativas à exploração econômica da obra intelectual.

Em resumo, fala-se comumente que o direito autoral tem natureza híbrida, ou *sui generis*, uma vez que, a partir do ato de criação, nascem dois feixes de direitos distintos cujos estudos prosseguem.

---

[110] LEITE, Eduado Lycurgo. *A licença compulsória sobre os direitos de tradução de obras literárias*. *In* ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva; MORAES, Rodrigo (coord.) *Propriedade intelectual em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 58.

[111] VITALIS, Aline. *A função social dos direitos autorais: uma perspectiva constitucional e os novos desafios da sociedade da informação*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 204.

[112] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p 35.

4.2.1. Direitos morais

Direitos morais são aqueles que, nas palavras de Manuella Santos, “unem indissoluvelmente o criador à obra criada” [113]. Em outras palavras, os direitos morais visam proteger a relação entre o autor e sua obra.

Além disso, a doutrina o classifica como direito da personalidade, e, como tal, goza de uma série de atributos, quais sejam: oponibilidade *erga omnes*, indisponibilidade, incomunicabilidade, impenhorabilidade e imprescritibilidade.[114] Há de se ressaltar, contudo, que, diferentemente dos demais direitos da personalidade – que, em geral, nascem com o indivíduo e são desde logo exercíveis –, os direitos morais só são exercíveis a partir do momento em que o indivíduo cria sua obra. Para Ronaldo Lemos, os direitos morais “nascem latentemente nos indivíduos, mas permanecem em condição suspensiva” [115].

Fala-se em direitos morais no plural, pois são enumeradas uma série de prerrogativas (enumeradas no artigo 24[116] da Lei de Direitos Autorais), e, das quais depreendem-se três grandes esferas de direitos que garantem a paternidade e a integridade da obra[117]:

---

[113] SANTOS, Manuella. *Direito autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009, p. 82.
[114] SANTOS, Manuella. Op. Cit, p. 83.
[115] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 36
[116] Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98. Art. 24. São direitos morais do autor:
I - o de reivindicar, a qualquer tempo, a autoria da obra;
II - o de ter seu nome, pseudônimo ou sinal convencional indicado ou anunciado, como sendo o do autor, na utilização de sua obra;
III - o de conservar a obra inédita;
IV - o de assegurar a integridade da obra, opondo-se a quaisquer modificações ou à prática de atos que, de qualquer forma, possam prejudicá-la ou atingi-lo, como autor, em sua reputação ou honra;
V - o de modificar a obra, antes ou depois de utilizada;
VI - o de retirar de circulação a obra ou de suspender qualquer forma de utilização já autorizada, quando a circulação ou utilização implicarem afronta à sua reputação e imagem;
VII - o de ter acesso a exemplar único e raro da obra, quando se encontre legitimamente em poder de outrem, para o fim de, por meio de processo fotográfico ou assemelhado, ou audiovisual, preservar sua memória, de forma que cause o menor inconveniente possível a seu detentor, que, em todo caso, será indenizado de qualquer dano ou prejuízo que lhe seja causado.
[117] Cf. divisão estabelecida por LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <http://academico.direito-rio.fgv.br/ccmw/images/2/25/Propriedade_Intelectual.pdf> Acesso em 05 de julho de 2012. Rio de Janeiro: FGV, 2011. p. 36.

a) Indicação da autoria (incisos I e II): o autor tem o direito imprescritível de ter seu nome vinculado à obra, com a possibilidade de reivindicá-lo a qualquer tempo, independentemente de a obra já ter caído em domínio público;
b) Circulação da obra (incisos III e VI): ao autor é garantido o direito de manter sua obra inédita, bem como retirá-la de circulação;
c) Alteração da obra (incisos IV e V): o autor tem o direito de assegurar a integridade de sua obra, bem como o direito modificar sua obra – antes ou depois de utilizada.

Ademais, o inciso VII do artigo 24 prevê a possibilidade de acesso, pelo autor, de exemplar único ou raro[118] de sua obra "quando se encontre legitimamente em poder de outrem", com o escopo de preservar sua memória.

Há de se ressaltar também que, após a morte do autor, compete aos seus sucessores a defesa dos direitos morais previstos nos incisos I a IV. A LDA, no entanto, utiliza termo inadequado para definir essa faculdade dos sucessores; dispõe o §1º do artigo 24 que os direitos morais são "transmitidos" aos sucessores após a morte do autor. Todavia, por se tratarem de direitos da personalidade, não são transmissíveis, ou seja, não há transmissão do direito moral do autor sobre sua obra aos seus sucessores. O que há, no caso, é a possibilidade de defesa da paternidade e integridade da obra intelectual por seus sucessores[119].

Finalmente, é importante ressaltar que os direitos morais são imprescritíveis, e a legislação autoral aborda essa característica em seu artigo 24, inciso I, quando garante ao autor reivindicar "a qualquer tempo" seus direitos morais. Na prática, a consequência da imprescritibilidade dos direitos morais é a possibilidade de exercer os direitos de paternidade e de integridade. Em outras palavras, o autor e seus sucessores terão sempre o direito de relacionar a obra ao seu autor (dado que a criação intelectual é "extensão da personalidade humana" [120]), bem

---

[118] Merece especial ressalva a imprecisão do texto da LDA no inciso VII do artigo 24, que afirma que o exemplar haverá de ser "único E raro". Ronaldo Lemos clarifica o erro do legislador, ao considerar que o exemplar deverá ser "único OU raro". Cf. LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 36.
[119] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 50.
[120] ARBIX, Daniel do Amaral. *Setenta anos depois: direitos autorais em Noel Rosa.* REVISTA DIREITO GV. v. 4 n. 1 jan-jun 2008, p. 209.

como o direito de se opor a qualquer modificação que prejudique a integridade da obra, ou a honra e reputação do autor[121].

4.2.2. Direitos patrimoniais

Ao autor é garantido o direito exclusivo de "utilizar, fruir e dispor da obra literária, artística ou científica". É o que dispõe o artigo 28 da Lei de Direitos Autorais, a partir do qual se explicita o caráter econômico ou patrimonial dos direitos autorais.

Analisando-se pormenorizadamente o artigo 28, conjuntamente com o *caput* do artigo 1.228 do Código Civil de 2002[122], percebemos que o direito autoral é – também – direito de caráter patrimonial. O autor, como titular dos direitos sobre sua obra, tem garantido sobre esta todo o conteúdo positivo patrimonial, ou seja: usar ("exigir da coisa todos os serviços que ela pode prestar"); fruir ("fazer frutificar a coisa e auferir-lhe os produtos"); e dispor ("poder de consumir a coisa, de aliená-la, de gravá-la de ônus e de submetê-la ao serviço de outrem") [123]. Contudo, vale relembrar que os direitos autorais não se confundem com o direito real de propriedade, e, apesar das mesmas prerrogativas, não se pode equipará-los.

Afora os elementos constitutivos do direito patrimonial, há de se ressaltar outra prerrogativa garantida ao autor em relação à sua obra, e também mencionada no *caput* do artigo 28: a exclusividade. Em síntese, ao se falar em exclusividade, explicita-se que "o direito de um sobre determinada coisa exclui o direito de outro sobre essa mesma coisa" [124]; em se tratando de direitos autorais, o autor detém a exclusividade, o monopólio – ainda que temporário[125] – sobre a utilização, a fruição e a disposição de sua obra intelectual.

---

[121] Cf. Módulo 3, item 3.1. do Curso Avançado em Direitos Autorais e Direitos Conexos (DL-201) da Organização Mundial da Propriedade Intelectual. Disponível em: < http://lms.wipo.int/pt/course/view.php?id=149> Acesso em: 03 de julho de 2012.

[122] Art. 1.228. O proprietário tem a faculdade de usar, gozar e dispor da coisa, e o direito de reavê-la do poder de quem quer que injustamente a possua.

[123] MONTEIRO, Washington de Barros. *Curso de direito civil, v.3: direito das coisas*. 38. ed. rev. e atual. Por Carlos Alberto Dabus Maluf. São Paulo: Saraiva, 2007, p. 87-88.

[124] MONTEIRO, Washington de Barros. *Curso de direito civil, v.3: direito das coisas*. 38. ed. rev. e atual. Por Carlos Alberto Dabus Maluf. São Paulo: Saraiva, 2007, p. 85.

[125] TEIXEIRA, Diogo Dias. *A legalidade da reprodução integral de obra protegida por direito de autor para uso* privado. *in* ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva; MORAES, Rodrigo (coord.) *Propriedade intelectual em perspectiva*.Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 37.

A exclusividade não é garantida somente pela legislação infraconstitucional. Apreende-se a força do direito exclusivo do autor sobre sua obra ao se analisar a Constituição Federal de 1988 que, no artigo 5º, inciso XXVII, proclama que "aos autores pertence o direito exclusivo de utilização, publicação ou reprodução de suas obras, transmissível aos herdeiros pelo tempo que a lei fixar". A exclusividade do autor sobre seus bens intelectuais tem como objetivo, à princípio, garantir ao autor "a exploração econômica do fruto de sua atividade intelectual, corporificada em qualquer suporte" [126].

Enfatizamos o "a princípio" uma vez que os direitos patrimoniais, ao contrário dos direitos morais, são transferíveis, e, por mais que a transferibilidade possa ser considerada meio de exploração econômica da obra intelectual, há de se ressaltar que o aproveitamento econômico geralmente fica nas mãos de intermediários – no caso da música, a indústria fonográfica. Desse modo, temos o "primado do titular de direitos, traduzido por uma ênfase em sua 'propriedade'" [127].

Após a análise da definição dos direitos patrimoniais, façamos um breve estudo dos direitos patrimoniais em si. Para tal, vale analisar os artigos da Convenção de Berna que tratam dos direitos econômicos do autor e fazem menção a uma série de direitos patrimoniais. Apesar dessa enumeração ser meramente exemplificativa, possibilitando a existência de outros direitos não previstos no tratado – vale lembrar que o mesmo ocorre com a lista de direitos patrimoniais estabelecida na Lei de Direitos Autorais brasileira de 1998.

Assim, da leitura dos artigos da Convenção de Berna, percebe-se a possibilidade de organizá-los em quatro categorias distintas[128], quais sejam:

I. A primeira delas diz respeito ao direito de reprodução ou cópia (Artigo 9), que é a mais básica forma de exploração da obra. Embora o direito de reprodução seja um direito exclusivo do autor, há limites ao seu exercício – a serem tratados em detalhe

---

[126] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 37.

[127] ARBIX, Daniel do Amaral. *Setenta anos depois: direitos autorais em Noel Rosa.* REVISTA DIREITO GV. v. 4 n. 1 jan-jun 2008, p. 209.

[128] Cf. Módulo 3, item 3.1. do Curso Avançado em Direitos Autorais e Direitos Conexos (DL-201) da Organização Mundial da Propriedade Intelectual. Disponível em: < http://lms.wipo.int/pt/course/view.php?id=149> Acesso em: 03 de julho de 2012.

posteriormente –, que são estabelecidos com o escopo de assegurar um “justo equilíbrio entre os interesses dos autores e os interesses do público” [129].

II. A categoria seguinte compreende os direitos de tradução (que, conforme o Artigo 8, diz respeito ao direito exclusivo de “fazer ou autorizar a tradução das suas obras”) e de adaptação (mencionado no Artigo 12, que corresponde ao direito de “autorizar as adaptações, arranjos e outras transformações das mesmas obras”).

III. A terceira das categorias dos direitos patrimoniais é o direito de representação ou execução pública (Artigo 11), a “maneira principal de dar a conhecer as obras dramáticas e as obras musicais” [130]. Além disso, na mesma categoria incluem-se os direitos de radiodifusão (“transmissões de sons e/ou imagens por ondas electromagnéticas”) e de comunicação ao público (que ocorre quando “um sinal é distribuído por fio ou cabo aos membros do público que têm acesso a dispositivos ligados ao sistema de fios ou cabos”).

IV. Finalmente, é garantido ao autor o direito de sequência, ou seja, o direito do autor a “parte dos rendimentos de vendas subsequentes da sua obra original”.

No ordenamento jurídico brasileiro, o artigo 29[131] da LDA elenca os chamados direitos patrimoniais, ao destacar que a utilização da obra depende de “autorização prévia e

---

[129] Cf. Módulo 3, item 3.1. do Curso Avançado em Direitos Autorais e Direitos Conexos (DL-201) da Organização Mundial da Propriedade Intelectual.

[130] Cf. Módulo 3, item 3.1. do Curso Avançado em Direitos Autorais e Direitos Conexos (DL-201) da Organização Mundial da Propriedade Intelectual.

[131] Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98. Art. 29. Depende de autorização prévia e expressa do autor a utilização da obra, por quaisquer modalidades, tais como:
I - a reprodução parcial ou integral;
II - a edição;
III - a adaptação, o arranjo musical e quaisquer outras transformações;
IV - a tradução para qualquer idioma;
V - a inclusão em fonograma ou produção audiovisual;
VI - a distribuição, quando não intrínseca ao contrato firmado pelo autor com terceiros para uso ou exploração da obra;
VII - a distribuição para oferta de obras ou produções mediante cabo, fibra ótica, satélite, ondas ou qualquer outro sistema que permita ao usuário realizar a seleção da obra ou produção para percebê-la em um tempo e lugar previamente determinados por quem formula a demanda, e nos casos em que o acesso às obras ou produções se faça por qualquer sistema que importe em pagamento pelo usuário;
VIII - a utilização, direta ou indireta, da obra literária, artística ou científica, mediante:
a) representação, recitação ou declamação;
b) execução musical;
c) emprego de alto-falante ou de sistemas análogos;
d) radiodifusão sonora ou televisiva;

expressa do autor”. Como dito acima, o rol não é taxativo – a expressão “tais como” do *caput* evidencia a não taxatividade – ou seja, pode haver outras hipóteses de direitos econômicos.

Ainda com relação ao conteúdo dos direitos patrimoniais, Ronaldo Lemos destaca uma série de “princípios que podem ser invocados para explicarmos o sistema de direitos autorais” [132]. Dentre esses princípios, há alguns deles que explicam didaticamente o conteúdo do sistema de proteção dos direitos autorais no que diz respeito aos direitos patrimoniais. São eles:

i. Temporariedade: a obra intelectual é passível de proteção enquanto estiver dentro do prazo de proteção – que, no Brasil, corresponde à vida do autor além de 70 anos contados a partir de primeiro de 1º de janeiro do ano subsequente ao seu falecimento. Desse modo, após o período de proteção, ou tendo o autor falecido sem deixar sucessores, a obra cairá em domínio público, tornando-se *res communis omnium* (coisa comum de todos) [133], e podendo ser utilizada livremente por qualquer pessoa, com ou sem finalidade de lucro.
ii. Prévia autorização: a utilização da obra por terceiro depende de prévia e expressa autorização do autor enquanto estiver dentro de seu prazo de proteção. Trata-se daquilo que dispõe o *caput* do artigo 29 da LDA.
iii. Ausência de formalidade ou proteção automática: conforme o artigo 18 da LDA, a obra intelectual é protegida a partir do momento em que é expressa, “sendo a

---

e) captação de transmissão de radiodifusão em locais de frequência coletiva;
f) sonorização ambiental;
g) a exibição audiovisual, cinematográfica ou por processo assemelhado;
h) emprego de satélites artificiais;
i) emprego de sistemas óticos, fios telefônicos ou não, cabos de qualquer tipo e meios de comunicação similares que venham a ser adotados;
j) exposição de obras de artes plásticas e figurativas;
IX - a inclusão em base de dados, o armazenamento em computador, a microfilmagem e as demais formas de arquivamento do gênero;
X - quaisquer outras modalidades de utilização existentes ou que venham a ser inventadas.

[132] LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 37.

[133] TEIXEIRA, Diogo Dias. *A legalidade da reprodução integral de obra protegida por direito de autor para uso* privado. *in* ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva; MORAES, Rodrigo (coord.) *Propriedade intelectual em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 68.

proteção legal e judicial conferida independentemente de registro da obra em um órgão público ou entidade de defesa de titulares" [134].

iv. Individualidade da proteção: a proteção da obra intelectual é individual, ou seja, deve ser realizada de obra a obra, independentemente.

v. Independência das utilizações: ao autorizar-se determinada utilização de uma obra, o autor não concede a possibilidade de se usar a obra de outro modo que não aquele permitido. Em outras palavras, a utilização da obra está restrita às utilizações expressamente indicadas.

vi. Direito de propriedade sobre o bem: ao se adquirir um bem protegido por direito autoral, aquele que o comprou não tem direito sobre o conteúdo protegido contigo naquele bem, mas somente direito sobre este item no qual a obra foi fixada. Um exemplo elucidativo é a compra de um CD, que não concede ao comprador direitos sobre a música, mas somente direito sobre o CD onde as músicas foram fixadas.

Novamente, chegamos à conclusão de que os direitos autorais não são absolutos. Apesar de serem direitos previstos constitucionalmente, estes não podem sobressair em relação a outros direitos fundamentais garantidos pela Constituição Federal de 1988. Logo, aos direitos autorais – em especial ao seu aspecto patrimonial – são estabelecidas exceções e limitações, a fim de "garantir um equilíbrio entre os interesses dos detentores de direitos autorais e a manutenção do acesso ao conhecimento e da liberdade de expressão" [135]. Tais limites e exceções serão estudados no item seguinte.

4.3. Limites e exceções ao direito autoral

Como já explicitado, os direitos autorais não são absolutos, e não devem se sobrepor a outros direitos fundamentais protegidos pela Constituição Federal. Em outras palavras, sua utilização irrestrita, ilimitada, pode trazer consequências negativas para a sociedade.

---

[134] TEIXEIRA, Diogo Dias. *A legalidade da reprodução integral de obra protegida por direito de autor para uso privado*. *in* ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva; MORAES, Rodrigo (coord.) *Propriedade intelectual em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008, p. 122.

[135] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 43.

Para evitá-las, aos direitos autorais são previstas exceções e limitações que têm por objetivo trazer equilíbrio entre, de um lado, os direitos de autor e direitos conexos, e de outro, os direitos fundamentais da sociedade (direitos à educação, cultura, entretenimento, lazer, acesso ao conhecimento), todos previstos constitucionalmente.

A Convenção da União de Berna (artigo 9, 2), bem como o Acordo TRIPS (artigo 13), são claros aos estabelecerem que todos os países signatários devem definir limites e exceções aos direitos autorais em suas legislações, a fim de equilibrar os direitos envolvidos nessa relação.

A LDA, em conformidade com os tratados internacionais, possui um rol taxativo de limitações e exceções que vão do artigo 46 ao 48. Cabe ressaltar, todavia, que o STJ, em recente decisão (REsp 964404 – 2007 / 0144450-5 – 23/05/2011[136]), pronunciou-se no sentido de considerar o rol de limitações aos direitos autorais exemplificativo, e não meramente taxativo. Mesmo assim, a legislação brasileira é considerada uma das mais restritivas e inflexíveis do mundo[137], sendo o capítulo que trata dos limites é um dos mais falhos e abusivos da LDA[138]. Segue breve análise dos artigos, para então os compararmos com o previsto em tratados internacionais e, por fim, demonstrarmos como a legislação autoral nacional é rígida e inadequada à realidade dinâmica e flexível que vivemos hoje em dia.

Primeiramente, o artigo 46 elenca os casos de uso das obras que não constituem ofensa aos direitos autorais[139]. Dentre os casos, incluem-se:

---

[136] Ementa do REsp 964404 – 2007/0144450-5 – 23/05/2011 Disponível em: <https://ww2.stj.jus.br/revistaeletronica/Abre_Documento.asp?sLink=ATC&sSeq=12856708&sReg=200701444505&sData=20110523&sTipo=5&formato=PDF>. Acesso em 10 de agosto de 2012.

[137] Pesquisa da IP Watchlist de 2012, que traz o Brasil como um dos países com regime de direitos autorais mais restritivo e inflexível do mundo. Disponível em: <http://a2knetwork.org/reports2012/brazil>. Acesso em 10 de agosto de 2012.

[138] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma.* Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 45.

[139] LDA nº 9.610/98. Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais:

I - a reprodução:

a) na imprensa diária ou periódica, de notícia ou de artigo informativo, publicado em diários ou periódicos, com a menção do nome do autor, se assinados, e da publicação de onde foram transcritos;

b) em diários ou periódicos, de discursos pronunciados em reuniões públicas de qualquer natureza;

c) de retratos, ou de outra forma de representação da imagem, feitos sob encomenda, quando realizada pelo proprietário do objeto encomendado, não havendo a oposição da pessoa neles representada ou de seus herdeiros;

d) de obras literárias, artísticas ou científicas, para uso exclusivo de deficientes visuais, sempre que a reprodução, sem fins comerciais, seja feita mediante o sistema Braille ou outro procedimento em qualquer suporte para esses destinatários;

II - a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro;

i. a reprodução de notícia ou artigo informativo na imprensa diária ou periódica – desde que faça referência ao nome do autor e origem da obra (inciso I, a);
ii. reprodução de obras literárias artísticas ou científicas para uso por deficientes visuais, sem fins comerciais (inciso I, d);
iii. a reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro (inciso II);
iv. a representação teatral e execução musical realizada "no recesso familiar" ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro (inciso VI);
v. a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa (inciso VII);

Percebemos, através destes exemplos, que geralmente as limitações do artigo 46 dizem respeito a usos não econômicos, sem intuito de lucro. Além do mais, é critério para a definição das limitações a existência de interesse público.

O artigo 47, por sua vez, permite a execução de paráfrases ou paródias "que não forem verdadeiras reproduções da obra originária nem lhe implicarem descrédito". Por fim, o artigo 48 da LDA dispõe que obras "situadas permanentemente em logradouros públicos" podem ser livremente representadas, através de pinturas, desenhos, fotografias e procedimentos audiovisuais.

III - a citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra;
IV - o apanhado de lições em estabelecimentos de ensino por aqueles a quem elas se dirigem, vedada sua publicação, integral ou parcial, sem autorização prévia e expressa de quem as ministrou;
V - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas, fonogramas e transmissão de rádio e televisão em estabelecimentos comerciais, exclusivamente para demonstração à clientela, desde que esses estabelecimentos comercializem os suportes ou equipamentos que permitam a sua utilização;
VI - a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro;
VII - a utilização de obras literárias, artísticas ou científicas para produzir prova judiciária ou administrativa;
VIII - a reprodução, em quaisquer obras, de pequenos trechos de obras preexistentes, de qualquer natureza, ou de obra integral, quando de artes plásticas, sempre que a reprodução em si não seja o objetivo principal da obra nova e que não prejudique a exploração normal da obra reproduzida nem cause um prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

Esses são os limites previstos na LDA, que claramente não estão em acordo com o estabelecido pela Convenção de Berna. Este tratado prevê, em seu artigo 9, II, um mecanismo mais abrangente e flexível de estipulação de exceções e limitações aos direitos autorais: o chamado teste dos três passos (*three-step test*). Segundo o teste:

i. Podem-se prever exceções aos direitos autorais em certos casos especiais;
ii. Desde que a reprodução "não prejudique a exploração normal da obra";
iii. Nem cause "prejuízo injustificado aos legítimos interesses do autor".

Se observados os três passos, a utilização será considerada limite ou exceção dos direitos autorais. A lei autoral brasileira, portanto, não permite uma série de usos legítimos de obras, o que constitui enorme entrave para o desenvolvimento nacional, e viola explicitamente os direitos à educação, informação, cultura e entretenimento. Dentre os usos legítimos não permitidos, merecem importante menção[140]:

i. A cópia de obra privada legalmente adquirida, em diferente mídias (p.ex. cópia de CD);
ii. A cópia de obra para preservação ou com fins didáticos, incluindo-se a cópia digital;
iii. Execução de músicas ou exibição de filmes em sala de aula;
iv. A extensão da permissão de se reproduzir obras para uso por deficientes visuais a outros portadores de necessidades especiais;
v. O *remix*, prática comum e cada vez mais recorrente nos dias atuais.

Encerremos este item com um dos exemplos mais evidentes de como a lei autoral brasileira é um entrave ao desenvolvimento do país. O inciso II do artigo 46 permite a cópia de "pequenos trechos" de obras para uso privado do copista. Tal dispositivo é repleto de imprecisões e gravidades, a começar pela impossibilidade de se definir o que é "pequeno trecho". Conforme

[140] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma.* Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 46.

PARANAGUÁ, “não é a extensão da cópia que deve constituir o critério mais relevante para se autorizar sua reprodução, mas certamente o uso que se fará da parte copiada” [141].

Além disso, na prática é impossível fiscalizar o cumprimento pelas pessoas, sendo notório que uma enorme quantidade de pessoas infringe o disposto diariamente, realizando prática considerada ilegal[142]. Citemos exemplo relacionado à música: o indivíduo que adquire legitimamente um CD não pode, segundo a lei, digitalizá-lo para então gravar os arquivos musicais em seu *iPod* para ouvi-los enquanto pega seu ônibus para ir ao trabalho. Tampouco se permite a cópia do CD para preservação, sendo ambos considerados usos justos.

Portanto, é premente a revisão do rol de limitações e exceções aos direitos autorais no Brasil; a flexibilização desses direitos é, na justa medida, benéfica para a sociedade e propicia um “ambiente de intensa colaboração, inovação e difusão do conhecimento” [143], reforçando, inclusive, a educação – uma vez que o País apresenta nível de renda tão baixo, mas custos de obras literárias e científicas altos. Finalmente, conforme a obra “Direitos autorais em reforma”:

> (...) enquanto a tecnologia propicia novas formas de inclusão social, ao ampliar o acesso ao conhecimento, e de produção cultural, a partir da criação e da troca de bens intelectuais, a legislação autoral brasileira desconsidera esses fatores, ou pior, as regras atuais têm colocado na ilegalidade atos tão corriqueiros como copiar uma música de um CD legalmente adquirido para um computador ou para um aparelho portátil. [144]

No capítulo 6 deste trabalho retomaremos as limitações e exceções aos direitos autorais, com o intuito de se proporem novas limitações e novas perspectivas.

4.4. O domínio público

O domínio público diz respeito ao conjunto de obras intelectuais que não estão sob proteção dos direitos autorais. É a chamada *res communis omnium* (coisa comum de todos), que

[141] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 77.
[142] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. Op. Cit., p. 76.
[143] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 54.
[144] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 46.

exerce um papel essencial na sociedade, uma vez que o ser humano sempre criou a partir de obras alheias[145].

Em outras palavras, os direitos autorais (em especial o aspecto patrimonial), possuem uma importante peculiaridade que os diferenciam das demais propriedades: os direitos econômicos autorais são limitados temporalmente. Em síntese, findo o prazo de proteção (a LDA o estipula em 70 anos, ao passo que a Convenção de Berna e o Acordo TRIPS preveem a exclusividade por 50 anos), a obra intelectual cai em domínio público, e pode ser utilizada pela sociedade sem prévia e expressa autorização do autor ou titular, inclusive com finalidade de lucro – devendo-se observar, do mesmo modo os direitos morais da obra, ou seja, a paternidade e a integridade da mesma.

Podemos ressaltar também que, além das obras cujo prazo de proteção expirou, integram o domínio público as obras de autores falecidos que não tenham deixado sucessores e as obras de autor desconhecido, com ressalvas à proteção legal de conhecimentos étnicos e tradicionais[146].

Como dissemos acima, o ser humano cria a partir do que já existe. Há quem diga que a criação intelectual vem de dentro, é intrínseca ao autor; no entanto, a bem da verdade a criação é principalmente extrínseca[147]. O conjunto de experiências, sentidos e emoções, bem como a influência de obras alheias já criadas sobre sua percepção e sensibilidade resultam em uma nova obra. A criação é consequência de tudo o que já existe e do repertório – no sentido de conhecimento, prendizado e experiências – construído ao longo do tempo. Esta consideração será de extrema importância para as novas perspectivas aos direitos autorais e à música que serão abordadas no Capítulo 6 desta monografia.

Por isso, tendo-se em vista que criamos a partir daquilo que já está posto, faz-se necessário desenvolver um arquivo público que proteja e disponibilize o patrimônio artístico.

---

[145] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma.* Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 37.

[146] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 39.

[147] Merece nota a palestra TED Talk do criador *do Project Everything is a Remix* realizada em junho de 2012, que fala sobre o fato de que “nada é original”. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/kirby_ferguson_embrace_the_remix.html> Acesso em 22 de agosto de 2012.

Desse modo, a partir do momento em que a obra intelectual cai em domínio público, deve-se torná-la efetivamente pública e acessível a todos.

Nesse sentido, em outubro de 2007, a Assembleia Geral da WIPO estabeleceu 45 recomendações[148] para se ampliar a flexibilização dos direitos autorais e a ampliação da quantidade de exceções e limitações, e, dentre as recomendações, fez-se expressa menção ao desenvolvimento de um domínio público robusto.

A Recomendação número 16 da WIPO dispõe: *"Consider the preservation of the public domain within WIPO's normative processes and deepen the analysis of the implications and benefits of a rich and accessible public domain"*. Verificamos, pois, que a preservação do domínio público é, portanto, uma das políticas a serem adotadas pela WIPO e pelos países signatários. É dever do Estado garantir à sociedade o acesso e usufruto das obras caídas em domínio público.

4.5. Direitos conexos

Os direitos conexos (também conhecidos como direitos vizinhos ou *droit voisins*) são assim chamados por, apesar de semelhantes aos direitos autorais, não serem exatamente direitos autorais. Contudo, levando-se em consideração a proximidade dos conceitos, a lei de direitos autorais garante aos titulares de direitos conexos as mesmas prerrogativas dispensadas aos titulares de direitos autorais.

Assim, as prerrogativas dispensadas aos autores são estendidas aos artistas intérpretes ou executantes, produtores fonográficos e empresas de radiodifusão, conforme o artigo 89 da lei nº 9.610/98. Há de se salientar que os titulares de direitos conexos não recebem tais garantias em função de uma atividade criativa; a atividade exercida por eles é a interpretação, execução ou difusão de uma obra previamente criada[149].

---

[148] Página da OMPI sobre as 45 Recomendações. *The 45 Adopted Recommendations under the WIPO Development Agenda*. Disponível em: <http://www.wipo.int/ip-development/en/agenda/recommendations.html> Acesso em 22 de agosto de 2012.

[149] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 39.

Desse modo, podemos tratar, individual e brevemente, de cada um dos titulares dos direitos. A primeira classe de titulares aos quais são garantidos direitos conexos é a dos artistas intérpretes ou executantes. A LDA os define em seu artigo 5º, XIII, como "todos os atores, cantores, músicos, bailarinos ou outras pessoas que representem um papel, cantem, recitem, declamem, interpretem ou executem em qualquer forma obras literárias ou artísticas ou expressões do folclore".

A segunda classe à qual a LDA garante direitos é a dos produtores fonográficos, onde o produtor é entendido como "a pessoa física ou jurídica que toma a iniciativa e tem a responsabilidade econômica da primeira fixação do fonograma ou da obra audiovisual, qualquer que seja a natureza do suporte utilizado". Simplificadamente pode-se dizer que produtores fonográficos equiparam-se às gravadoras; são quem investe na produção do fonograma, atividade tradicionalmente dispendiosa – "tradicionalmente" pois, como veremos no Capítulo 5, que trata de novas tecnologias, a fixação do fonograma torna-se cada vez mais barata e acessível com o desenvolvimento de novos meios de gravação.

A doutrina comumente critica a razoabilidade em se conferir os mesmos direitos de autores – bem como direitos de intérpretes e executantes – a produtores fonográficos. Entretanto, tendo-se em vista que sua atividade é meramente técnica, ou seja, não envolve processo criativo, "não há qualquer justificativa artística para se conferir aos produtores fonográficos um direito dito intelectual" [150].

Contraditoriamente, o artigo 93 da LDA garante aos produtores a faculdade de autorizar ou proibir: a reprodução, a distribuição (por meio da venda ou locação de exemplares), a comunicação ao público ou execução pública, além de outras modalidades de utilização (existentes ou que venham a ser inventadas).

A terceira classe a ter garantidos seus direitos conexos são as empresas de radiodifusão – ou seja, às rádios e canais de televisão –, cabendo-lhes o direito exclusivo de autorizar ou proibir "a retransmissão, fixação e reprodução de suas emissões, bem como a comunicação ao público, pela televisão, em locais de frequência coletiva, sem prejuízo dos direitos dos titulares de bens intelectuais incluídos na programação".

---

[150] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma.* Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 40.

A lei de direitos autorais, além de definir os três sujeitos aos quais são garantidos os direitos conexos, também estabelece o prazo de proteção desses direitos. Portanto, do mesmo modo como aos direitos autorais é conferido o prazo de duração de 70 anos, aos direitos conexos é conferido o mesmo tempo de proteção, como explicita o artigo 96. No entanto, vale ressaltar que os direitos conexos são regulados por um tratado específico da Organização Mundial da Propriedade Intelectual, a Convenção de Roma, de 1961.

Sigamos adiante com a análise de especificidades dos direitos autorais em relação à música.

4.6. Direitos autorais na música

4.6.1. Conceito de obras musicais

O artigo 7º, inciso V da lei nº 9.610/98, define obras musicais como "as composições musicais, tenham ou não letra".

No entanto, afora a simplista definição legal – que utiliza como único critério de diferenciação o fato de a composição musical ter letra ou não –, uma das perguntas mais difíceis de responder é: o que é música?

> Quando ouvimos um som, algo se forma em nossa mente, sensações aparecem como impressões que racionalizadas transformam-se em imagens. A música – organização de sons, palavras e sentimentos – estrutura-se através de nossos sentidos (espacial, sensorial e pictórico), pela imaginação e pela linguagem (convencional e significativa). [151]

Difícil traduzir em palavras o que é música, o que não é música. Ao longo dos anos, foram estabelecidos novos padrões de notas musicais, progressões de acordes, ritmos e estilos; aperfeiçoaram-se as técnicas de escrita e notação musical; desenvolveram-se novos instrumentos e meios de gravação e reprodução. Música não conhece fronteiras, e se espalha em infinitos

[151] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 143.

gêneros. Desde os ritmos indígenas, a música clássica, a música hindu (ou outras harmonias comumente dissonantes ao ouvido ocidental), passando pelo jazz e blues afro-americanos, o rock'n'roll e, por que não, os polêmicos 4'33"[152] de "silêncio" de John Cage[153] (música não é só som, é também silêncio) e outros artistas experimentais. Impossível estabelecer uma lista de tipos de música.

E a mundialmente famosa música brasileira? Tão extensa e diversificada, "a história da música brasileira se confunde com a história dos índios, dos portugueses, dos negros e dos imigrantes que aqui aportaram, fundindo a sociedade e os costumes brasileiros" [154].

Fato é que a música, assim como a pintura, é uma das formas mais antigas de arte, e acompanha o ser humano desde seus primórdios. Os povos sempre se valeram de ritmos, harmonias e melodias para adorar os deuses, fortalecer o espírito antes de batalhas, diferenciar etnias, tribos e classes sociais, ou para satisfação estética e espiritual[155]. Enfim, a música é intrínseca ao ser humano e o processo de criação musical sempre fez parte da sociedade.

O processo de criação e de expressão musical encontra, no desenvolvimento de novas tecnologias, formas inovadoras de concepção. Tecnologias eletrônicas e digitais geram novos meio de composição e novas possibilidades de distribuição[156]. Alguns exemplos vão desde o desenvolvimento de sintetizadores e sequenciadores, passando pela música como multimídia, bem como o *remix* ou *mashup*[157] e a composição de músicas por máquinas e *softwares* sem a atividade inventiva direta do homem[158]. No item 5.2 "Do gramofone ao *streaming*" será estudado

---

[152] Performance, por Willian Marx, de 4'33'' de John Cage. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4&feature=related>. Acesso em 18 de agosto de 2012.

[153] John Cage (1912-1992) foi um compositor experimentalista norte-americano que compôs, dentre suas principais obras, a peça 4'33''. Tal obra foi criada após visita de John Cage a uma câmara anecoica (sem eco), elaborada para eliminar todos os sons. Contudo, Cage, perplexo por ainda assim poder ouvir seu sangue pulsando, acabou por compor 4'33'. Apesar de ser uma performance de quatro minutos e trinta e três segundos, o foco é menos o palco e mais a plateia. *"The audience (and the world) becomes the performer"* – "A plateia (e o mundo) se tornam o artista". Disponível em: <http://www.classicalnotes.net/columns/silence.html>. Acesso em 18 de agosto de 2012.

[154] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 133.

[155] DIAS, Maurício Cozer. Op. Cit., p. 54.

[156] VITALIS, Aline. *A função social dos direitos autorais: uma perspectiva constitucional e os novos desafios da sociedade da informação*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 179.

[157] Remix é a alteração e/ou recombinação de obras intelectuais já existentes a fim de se criar algo novo. Mashup em muito se assemelha ao remix; contudo, trata-se de uma recombinação de duas ou mais obras (não necessariamente musicais).

[158] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 143.

detalhadamente o impacto de novas tecnologias e todo o processo musical – ou seja, desde a criação, gravação e distribuição de obras musicais até sua reprodução.

Em suma, a música se desdobra em uma infinidade de sons, mas o que se pode afirmar, indubitavelmente, é a sua importância para todas as pessoas.

4.6.2. Registro

Como nos demais casos de obras intelectuais passíveis de proteção pelos direitos autorais, a música também tem seu registro facultativo. O artigo 19 da LDA remete ao artigo 17 da antiga lei de direitos autorais ao expressar que é facultado ao autor registrar sua obra "no órgão público definido no *caput* e no § 1º do art. 17 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973".

O artigo em questão dispõe que as obras serão registradas em órgãos conforme sua natureza. Portanto, no caso da música, dever-se-á proceder com seu registro na Escola de Música. Tal escola remonta à criação, durante o governo imperial, do Conservatório de Música, por força do Decreto Imperial nº 238 de 27 de novembro de 1841, no Rio de Janeiro.

Através dos anos, o conservatório mudou de nome e responsáveis até que, em 1937, foi anexado à Universidade do Brasil – ou Universidade Federal do Rio de Janeiro. Portanto, atualmente a Escola de Música é parte da UFRJ, sendo a entidade nacional responsável pelo registro de obras musicais no país.

Entretanto, apesar de ser o órgão central de registro de músicas no Brasil, e apesar de há séculos dedicar-se ao estudo da música, a Escola Nacional de Música não possui um acero de obras musicais caídas em domínio público – o que representa um inevitável esquecimento e diminuição do patrimônio artístico cultural brasileiro. Triste realidade, pois a ausência de arquivo da música nacional – indubitavelmente rica e singular – representa um grave esquecimento do nosso passado, da nossa identidade[159].

Muito além do registro – que reforça a exclusividade do autor sobre sua criação – as entidades responsáveis pelo acervo e depósito de obras intelectuais devem ter a preocupação de

[159] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 141.

estabelecer um registro amplo e duradouro de todas as obras, uma vez que, findo o prazo de exclusividade do autor sobre a exploração da sua obra, esta cai em domínio público.

Em outras palavras, a importância do registro vai muito além da proteção dos direitos autorais; montar e preservar um acervo do patrimônio artístico cultural do país é interesse e direito da sociedade. Os artigos 215 e 216[160] da Constituição Federal de 1988 são claros ao expressarem que é dever do Estado "garantir a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional".

4.6.3. ECAD e gestão coletiva de direitos autorais

As organizações de gestão coletiva de direitos autorais têm o escopo de possibilitar a arrecadação e posterior distribuição dos direitos decorrentes da "execução pública das obras musicais e lítero-musicais e de fonogramas, inclusive por meio da radiodifusão e transmissão por qualquer modalidade, e da exibição de obras audiovisuais", como prevê o artigo 99 da LDA.

Sua importância decorre da impossibilidade de o titular dos direitos autorais, por si só, exercer pessoalmente os direitos sobre a exibição pública de suas obras. Por tal razão, os titulares se organizam em "associações ou outras entidades de caráter operacional, que

---

[160] Constituição Federal de 1988:

Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I – as formas de expressão;

II – os modos de criar, fazer e viver;

III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

centralizam as atividades de duas ou mais associações"[161], que têm a função de negociar e administrar seus direitos sobre suas obras intelectuais.

No Brasil, dispõe o artigo 99 da LDA que as associações musicais acima mencionadas manterão um único escritório central que será responsável pela arrecadação e distribuição de *royalties* resultantes das execuções públicas, a saber, o ECAD, ou Escritório Central de Arrecadação e Distribuição[162].

O ECAD é uma sociedade civil de natureza privada instituída por força da lei nº 5.988/73 (antiga LDA), e mantida pela atual lei, composto por nove associações musicais que atuam em nome de autores de músicas, produtores fonográficos e intérpretes e executantes[163]. Para tanto, arrecadam direitos autorais dos usuários de música (e.g. promotores de eventos e audições públicas, emissoras de radiodifusão, clubes, lojas comerciais, bares, dentre tantos outros) que executarem músicas publicamente – em locais de frequência coletiva.

A distribuição dos direitos autorais, por sua vez, trata-se do "repasse dos montantes arrecadados a título de direito autoral para os autores, compositores, intérpretes e demais titulares das obras intelectuais executadas publicamente" [164]. O ECAD possui um catálogo de obras existentes que são geridas pelas associações musicais, e, por meio da verificação do quanto estas foram executadas – tarefa difícil e, em geral, ineficiente – determina-se o valor que os titulares irão receber.

Apesar da inegável importância de um órgão central de gestão coletiva de direitos autorais, sua constituição estabelece um monopólio inerente sobre a atividade de arrecadação de *royalties*, pois a centralização dessa atividade é a maneira mais eficaz de gestão destes direitos. Em outras palavras, é praticamente impossível ao autor, intérprete, executante ou produtor fonográfico exercer pessoalmente os direitos sobre a exibição pública de suas obras delegando, portanto, a função de negociar e administrar seus direitos à sociedade de gestão coletiva.

---

[161] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma.* Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 84.

[162] Página web do ECAD. Disponível em: <http://www.ecad.org.br> Acesso em 16 de agosto de 2012.

[163] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma.* Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011., p. 84.

[164] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 85.

Contudo, o estabelecimento de um monopólio, apesar de ser a alternativa mais eficaz de gestão dos direitos, pode incidir em abusos e falta de transparência. O ECAD, apesar de ser uma sociedade privada, lida com interesses de uma coletividade e administra um vultoso montante.

Por tal razão, deveria haver supervisão do poder público sobre a gestão dos direitos a valores pelo ECAD; porém, diferentemente da maioria dos países democráticos, o Brasil não possui atualmente[165] órgão público administrativo que fiscalize sua atividade. Em síntese, "seja em relação ao contexto latino-americano, ao grupo dos países com os 20 maiores mercados de música, ao grupo de países do BRICS, ou a qualquer outro recorte possível em que se encaixe o nosso país"[166], o Brasil é o único que não possui órgão estatal que fiscalize de algum modo o exercício das atividades de arrecadação e distribuição.

Diante do cenário atual de arrecadação e distribuição dos direitos autorais no Brasil, em que o ECAD exerce monopólio sobre a atividade, é clara a necessidade de estabelecimento de mecanismos de fiscalização e controle do montante e prestação de contas de recursos geridos pelo ógão central. O ECAD tem autonomia para "fixar unilateralmente as tarifas para os usuários, assim como os critérios de cobrança e distribuição dos valores coletados"[167], e, para piorar, não se lhe exige publicidade de sua tabela de valores.

Em suma, o monopólio do ECAD sem qualquer fiscalização ou transparência dos seus atos gera possíves abusos aos direitos dos titulares sobre as obras musicais e vai na contramão do estabelecido nos países mais desenvolvidos. O ECAD é, juntamente com as associações musicais que o compõem, uma entidade que tutela – ou que deveria tutelar – os interesses do músico, mas são diversos os casos de abuso e injustiça na arrecadação e distribuição dos direitos autorais[168]. A gestão coletiva de direitos autorais no Brasil também necessita de reforma.

---

[165] A fim de informação, a mesma lei que criou o ECAD (a lei 5.988/73) estabeleceu a criação do Conselho Nacional de Direito Autoral, ou CNDA, que tinha o escopo de fiscalizar o escritório central e as associações musicais. Além disso, tinha função de mediar os interesses dos titulares e mesmo dos usuários a fim de se equilibrar os interesses. Contudo, em 1990 o CNDA foi desativado e desde então o ECAD funciona sem qualquer fiscalização estatal.

[166] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011., p. 89-90.

[167] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. Op. Cit., p. 89.

[168] Tomemos como exemplo recente o caso do músico Robson Moura, intérprete da música "Dança com Tudo", de grande sucesso atualmente, pelo fato de ser a música de abertura da novela Avenida Brasil, do horário nobre da Rede

5. NOVAS TECNOLOGIAS

5.1. Revolução informática e a era digital

Se a partir do desenvolvimento da imprensa de Gutenberg estabeleceu-se um novo paradigma no modo como as pessoas apreendem o mundo, o advento de novas tecnologias nos séculos XX e XXI – com especial referência à internet – revolucionou a sociedade.

Durante o século passado, viu-se o contínuo desenvolvimento de meios de comunicação em massa (em especial o rádio e a televisão) e de reprodução para o mercado de consumo (reprografia e videofonografia), construindo-se a comumente chamada "Sociedade da Informação" [169]. No entanto, com o desenvolvimento da computação moderna[170], a partir da segunda metade do século XX, observou-se uma rápida evolução da tecnologia informática. Junto com a computação houve a criação de outras inovações tecnológicas, especialmente em relação às telecomunicações, proporcionando o estabelecimento de um "ambiente digital" [171].

No entanto, além do incrível desenvolvimento de tecnologias digitais, a criação mais importante das últimas décadas foi a internet, "que estabeleceu e estabelece verdadeira 'revolução copérnica' nos conceitos de comunicação, educação, cultura e economia" [172]. Conforme Manoel Joaquim Pereira dos Santos, as novas tecnologias, quando associadas à internet, estabeleceram um novo paradigma:

Globo. A novela já se estende há cinco meses, mas, apesar do inegável sucesso do programa e da música de abertura, até o dia 14 de agosto de 2012 o artista alegou ter recebido apenas R$ 24,00 de direitos autorais pelo ECAD. Disponível em: <http://www.efratamusic.com.br/conteudo.php?id=619&id_secao=1>. Acesso em 17 de agosto de 2012.

[169] DOS SANTOS, Manoel J. Pereira. *O direito autoral na internet in Direito e internet: relações jurídicas na sociedade informatizada*. Marco Aurélio Grecco e Ives Gandra da Silva Martins (coord.), SP: RT, 2001, p. 138.

[170] História da computação moderna. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/mac-os-x/1697-a-historia-dos-computadores-e-da-computacao.htm#topo>. Acesso em 18 de agosto de 2012, às 19:39.

[171] "A palavra digital, que vem de dígitos, significa que a informação consiste somente em discretos valores numéricos compostos de zeros e uns, o chamado código binário. É um contraste à palavra 'análogo' – tecnologia analógica, que significa a forma de informação com quantidades constantemente variáveis. A expressão tecnologia digital se refere ao uso de equipamento, principalmente computadores, que aceitam e interpretam dados digitais". GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à internet: direitos autorais das origens à era digital*. 5 ed. red. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 129.

[172] ESCOLA SUPERIOR DO MINISTÉRIO PÚBLICO DE SÃO PAULO. Caderno Jurídico ad Escola Superior do Ministério Público do Estado de São Paulo. *Direito e internet*. Ano 2, vol. 1 n. 4. Julho/2002, p. 135.

> O emprego conjunto da informática, através dos computadores, e dos recursos de telecomunicações, através das transmissões via ondas radioelétricas, cabo e satélites, resulta num sistema global de comunicação multifacetado, chamado Internet, que funciona com múltiplos provedores. Além do processamento automático de informações (a chamada computação de dados), de que se originou o ambiente digital, essa infra-estrutura agrega atividades complementares, como a comunicação interpessoal (e-mails), a transmissão de dados, a telefonia, a radiodifusão e outras formas de entretenimento. [173]

A internet representa uma das mais profundas transformações já acontecidas na história da humanidade. Há trinta anos, tal rede era um mero projeto, uma simples ideia, e não se falava em "globalização da informação" ou transmissão de dados por fibra ótica. Além disso, o acesso à informação era restrito, ou seja, caro e pouco acessível. Com o seu desenvolvimento, no entanto, a sociedade presenciou o crescimento exponencial e fantástico da transmissão de informação, conhecimento e da facilitação da comunicação.

Além disso, a internet tornou-se uma rede mundial de indivíduos, e não meramente de computadores. Trata-se de uma nova dinâmica na comunicação e nas relações interpessoais, às quais o direito deve se adequar.

Há uma década, a internet resumia-se, basicamente, no envio e recebimento de e-mails, e no crescente número de *web sites*, além do contínuo aumento da transmissão de dados. No entanto, daquele período até os dias de hoje, presenciamos um impressionante desenvolvimento da rede mundial de computadores. Pode-se dizer que todas as atividades da sociedade se adequaram e encontraram espaço na internet.

Destacamos, aqui, a importância do comércio eletrônico[174], das redes sociais (Orkut, Facebook, Twitter, Tumblr *etc*.) [175], da telefonia e comunicação virtual (desde o ICQ até o MSN

---

[173] DOS SANTOS, Manoel J. Pereira. *O direito autoral na internet in Direito e internet: relações jurídicas na sociedade informatizada*. Marco Aurélio Grecco e Ives Gandra da Silva Martins (coord.), SP: RT, 2001, p. 138.

[174] O comércio eletrônico movimentou, em 2011, R$ 18,70 bilhões, um aumento de 26% em relação ao ano anterior. Disponível em: <http://www.e-commerce.org.br/stats.php> Acesso em 18 de agosto de 2012.

[175] Páginas web das redes sociais: Facebook <http://www.facebook.com>; Twitter <http://www.twitter.com>; Tumblr <http://www.tumblr.com>. Acesso em 20 de agosto de 2012.

Messenger, bem como o Skype e Google Talk[176]) e da reprodução de conteúdo (com inevitável destaque para o YouTube) como quatro grandes usos dos quais a sociedade faz da internet[177].

> Em nossa época, as pessoas possuem acesso cada vez maior à rede mundial, sendo esse um meio de comunicação dos mais eficazes, rápidos e abrangentes. Um meio onde obras de todos os gêneros são difundidas e adquiridas, atingindo bilhões de pessoas em todo o mundo. [178]

No entanto, afora o acesso e as possibilidades que a sociedade encontrou na rede mundial de computadores, dois são, a nosso ver, os principais feitos do desenvolvimento da internet até os dias de hoje:

I. A disseminação da informação: é notável que a revolução gerada pelos computadores e pelo ambiente digital estabeleceu um novo modo de lidar com a informação e o conhecimento. A sociedade se vê diante de toda a informação e conhecimento, consequência da crescente digitalização do conteúdo. E mais, a quantidade é tão imensa que muitas vezes nos encontramos diante de um “caos” de informação, “pois várias são as fontes, muitos são os dados, e os conflitos são diversos” [179]. Mesmo assim, é inegável que a internet tenha causado alteração na percepção e apreensão dos fatos pelos indivíduos, e cada vez mais o acesso à informação é fundamental para sua realização como cidadão e para a redução de desigualdades;

II. A possibilidade de produção de conteúdo por qualquer indivíduo: o advento do ambiente digital possibilitou a cada pessoa com acesso a tecnologias relativamente simples[180], informação e alguma criatividade pode criar algo novo. Trata-se da globalização da cultura[181], da

---

[176] Páginas web de ferramentas de comunicação interpessoal: ICQ <http://www.icq.com>; MSN <http://www.msn.com>; Skype <http://www.skype.com>; Google Talk <http://www.google.com/talk>. Acesso em 20 de agosto de 2012.

[177] O gráfico disponibilizado na página web a seguir mostra quanta informação é gerada na internet em um minuto (p.ex. a cada minuto os usuários do YouTube disponibilizam 48 horas de conteúdo). “Data never sleeps: How much data is generated every minute?” Disponível em: < http://dvice.com/assets_c/2012/07/Data-never-sleeps-info02-97188.php> Acesso em 18 de agosto de 2012.

[178] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 32.

[179] , Rodrigo. *A função social da propriedade intelectual na era das novas tecnologias*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 367.

[180] Alguns exemplos de *softwares* que permitem criação de conteúdo são o Adobe Photoshop (<http://wwwadobe.com/products/photoshop.html>) que permite a edição e criação de imagens, e, no caso da música, o Ableton Live (<http://www.ableton.com>) ou o Pro Tools (<http://www.protools.com>), *softwares* utilizados frequentemente por músicos para criação de músicas.

[181] BOULAY, Marinilda Bertolete (org.). *Música: cultura em movimento*. 1 ed. Socorro, SP: Totem: Instituto Totem Cultural, 2009, p. 53.

era da conectividade, interação e colaboração criativa[182]. Como destaca o professor Lawrence Lessig, vivemos na cultura do *remix*, dentro da qual qualquer criança tem uma cópia do Photoshop e pode baixar uma imagem de George Bush e manipular seu rosto como quiser e enviá-la a seus amigos.

> *We're living in this remix culture. This appropriation time where any grade-school kid has a copy of Photoshop and can download a picture of George Bush and manipulate his face how they want and send it to their friends. And that's just what they do. Well, more and more people have noticed a huge increase in the amount of people who just do remixes of songs. Every single Top 40 hit that comes on the radio, so many young kids are just grabbing it and doing a remix of it. The software is going to become more and more easy to use. It's going to become more like Photoshop when it's on every computer. Every single P. Diddy song that comes out, there's going to be ten- year- old kids doing remixes and then putting them on the Internet.* [183]

No entanto, este trabalho, como o próprio título diz, se atém às implicações da internet e de novas tecnologias na música. Este ramo das Artes foi, sem dúvida, o mais impactado pelo seu desenvolvimento. A atual velocidade de transferência de informação e de qualquer conteúdo trouxe impressionantes consequências para a música, e o item seguinte trata do impacto de novas tecnologias na música através dos anos.

5.2. Do gramofone ao streaming

Este item tem como objetivo abordar brevemente as consequências ocasionadas pelo desenvolvimento das tecnologias de reprodução de áudio na música através do século XX e XXI, bem como esclarecer de que forma o processo de gravação e edição de músicas tornou-se – e

---

[182] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 92.

[183] Tradução livre: Estamos vivendo na cultura do *remix*. O tempo de apropriação onde qualquer criança tem uma cópia do Photoshop e pode baixar a foto de George Bush e manipular sua face como quiser para depois enviá-la a seus amigos. E é justamente o que eles fazem. Bem, mais e mais pessoas têm notado um grande aumento no número de pessoas que fazem *remixes* de músicas. Todo Top 40 de *hits* que vem ao rádio é utilizado por crianças que fazem versões deles. O *software* se tornará cada vez mais fácil de usar. Será como se cada computador tiver uma cópia de Photoshop. Para toda a música do P. Diddy que aparecer, haverá uma criança de dez anos de idade fazendo *remixes* e disponibilizando-os na internet." LESSIG, Lawrence. *Remix*. Estados Unidos: The Penguin Press HC, 2008. p. 14.

torna-se – cada vez mais barato e acessível. A melhor divisão encontrada para estudar essa evolução foi dividi-la em dois momentos distintos: era analógica e era digital.

Atravessaremos, portanto, as diferentes eras de gravação e execução de áudio para então chegarmos à era digital e sua revolução na cadeia produtiva da música – desde a criação, passando pela gravação e edição até a distribuição e reprodução pelo consumidor final[184].

5.2.1. Era analógica

Simplificadamente, a palavra "analógico" encontra sua raiz na palavra analogia, que significa fazer uma comparação, estabelecer uma relação[185]. A relação com a palavra analogia é essencial para compreender o funcionamento da tecnologia analógica.

No meio analógico, as informações, os dados, são uma correspondência do mundo real armazenadas em um suporte físico. Em outras palavras, a gravação faz uma analogia com a realidade. Um exemplo popular – e tão defasada atualmente – são as câmeras fotográficas analógicas, cujos filmes registravam a informação externa (a imagem); a fotografia faz uma analogia com a realidade.

Na música, a tecnologia analógica foi, durante praticamente todo o século XX, a predominante quando pensamos em reprodução de fonogramas. A bem da verdade, durante quase todo o século foi a única disponível. E a primeira tecnologia de gravação e reprodução analógica que se tornou popular foi o gramofone. O equipamento, como é sabido, utilizava um disco de vinil com ranhuras sobre as quais passava uma agulha. O som, então, era amplificado por uma corneta[186]. O processo de gravação acústica era bastante simples: basicamente, os músicos se reuniam e tocavam dentro da já mencionada corneta, "gravando" o disco com ranhuras.

Lawrence Lessig resume a importância dos equipamentos de reprodução de audio e da música mecânica para a sociedade: "*For the first time in human history, with a player piano or*

[184] BOULAY, Marinilda Bertolete (org.). *Música: cultura em movimento*. 1 ed. Socorro, SP: Totem: Instituto Totem Cultural, 2009, p. 108.
[185] Artigo explicativo sobre a diferença entre tecnologia analógica e tecnologia digital. Disponível em: <http://aprendercom.org/escola2.0/blog/view/2499/qual-a-diferena-entre-tecnologia-analgica-e-digital>. Acesso em 18 de agosto de 2012.
[186] The History of Audio Recording. Disponível em: <http://lossenderosstudio.com/history.php>. Acesso em: 18 de agosto de 2012.

a phonograph, ordinary citizens could access a wide range of music on demand. This was a power only kings had had before. Now everyone with an Edison or an Aeolian was a king”[187].

A partir do desenvolvimento e popularização do gramofone, viu-se, durante todo o século XX, um contínuo aperfeiçoamento das técnicas de gravação e reprodução de música.

Em seguida, em 1925, o período acústico de gravação e reprodução chegou ao seu fim, e foi substituído pela fase elétrica, na qual, essencialmente, ao invés da corneta, utilizava-se um microfone para captar o áudio. Esse novo processo de gravação trouxe um grande aumento na qualidade do som, muito embora as performances ainda fossem gravadas em disco.

A era posterior, a partir dos anos 1940, é conhecida como era da fita[188]. A partir desse momento era possível, durante a gravação, editar algum trecho que não estivesse suficientemente bom. Além disso, possibilitou o chamado *multitracking*, ou seja, os fonogramas passaram a ter várias camadas (que corresponderiam, geralmente, a cada instrumento). A individualização da gravação de cada instrumento ocasionou, novamente, enorme aumento na qualidade da música.

Finalmente, importante ressaltar que a gravação em fita teve grande consequências para o rádio; se antes só eram tocadas músicas ao vivo no rádio, a partir de então foi possível reproduzir as gravações em fita para a audiência.

O último meio de reprodução de músicas da era analógica direcionado ao público comum foi a fita cassete[189], que teve ampla popularidade até o final dos anos 1990, momento a partir do qual a era digital de gravação e reprodução passou a prevalecer. O aspecto de maior relevância do desenvolvimento da fita cassete foi a possibilidade de os músicos gravarem suas interpretações sem necessidade dos sofisticados equipamentos que a indústria fonográfica detinha. Além disso, como o “toca fitas” permitia gravar sons, os consumidores de música começaram a montar suas coletâneas e a gravar as músicas que quisessem, com evidente impacto

---

[187] Tradução livre: “Pela primeira vez na história humana, com uma pianola ou fonógrafo, cidadãos comuns poderiam ter acesso a uma variedade de música sob demanda. Este era um poder que somente reis tiveram antes. Agora, qualquer um com um Edison ou um Aeolian era rei”. LESSIG, Lawrence. *Remix.* Estados Unidos: The Penguin Press HC, 2008.

[188] *Recording History: the history of recording technology*. Disponível em: <http://www.recording-history.org/HTML/musictech6.php>. Acesso em 18 de agosto de 2012, p. 6.

[189] *Recording History: the history of recording technology.* Disponível em: <http://www.recording-history.org/HTML/musictech10.php> Acesso em 18 de agosto de 2012, p. 10.

para a indústria fonográfica, uma vez que a regravação caseira e compartilhamento de fitas cassete tornaram-se cada vez mais populares.

Conforme Fabio Malina Losso[190], em decorrência dessas novas possibilidades "a indústria fonográfica reagiu fortemente, buscando a censura de uma atividade que já estava abertamente sendo praticada" [191].

É importante ressaltar a crise resultante do aparecimento da fita cassete e a posterior reação incisiva da indústria fonográfica para se compreender que, sempre que se desenvolveu uma nova tecnologia de reprodução de áudio, houve uma forte campanha de recrudescimento das leis. Contudo, é preciso atentar-se para o fato de que, por trás do recrudescimento, haverá o interesse econômico da indústria de entretenimento, muito embora a prática social fosse diametralmente oposta ao que tal indústria preconizava.

A primeira dessas crises deu-se com a popularização do gramofone e a consequente preocupação dos titulares dos direitos autorais: "como controlar a utilização do gramofone, o qual possibilitou que as pessoas passassem a escutar músicas sem necessariamente estarem presentes à audição? Como remunerar os compositores e intérpretes, diretamente atingidos por essa inovação técnica?" [192].

Crise com as mesmas proporções deu-se com o desenvolvimento de outra importante tecnologia de reprodução de áudio: a radiodifusão. O rádio proporcionava ao compositor a possibilidade de que sua música fosse ouvida por um número "ilimitado" [193] de pessoas – destacamos a semelhança com a possibilidade criada pela internet, apesar de esta ter dimensões muito maiores. A nova tecnologia também preocupou a indústria fonográfica, que "passou a se preocupar com a utilização não-remunerada de suas gravações pelas rádios, através da radiodifusão" [194].

---

[190] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
[191] LOSSO, Fabio Malina. Op. Cit., p. 61.
[192] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 42-43.
[193] LOSSO, Fabio Malina. Op. Cit., p. 45.
[194] LOSSO, Fabio Malina. Op. Cit., p. 45.

A seguir, passaremos a estudar como as tecnologias digitais – a partir do *Compact Disk* (CD) – geraram, novamente, crises dos direitos autorais.

5.2.2. Era digital

O início da era digital na música se dá a partir do desenvolvimento do *Compact Disk*, ou simplesmente CD, "disco de policarbonato utilizado para armazenar dados digitais de áudio"[195], que foi inicialmente introduzido em 1982 pelas empresas Philips e Sony. Seu lançamento surgiu como alternativa para substituição da fita cassete como mídia principal, uma vez que essa tecnologia vinha causando prejuízo à indústria musical, pois permitia a gravação e a duplicação de discos de vinis.

O CD teve grande popularidade nos anos 90, e os consumidores efetivamente trocaram suas coleções de discos de vinil e fitas cassete por CDs. Um dos aspectos mais importantes do formato digital é a qualidade sonora, pois os níveis de ruído presentes nas gravações podiam ser digitalmente retirados.

No entanto, a mesma mídia que havia sido um bom negócio para as gravadoras tornou-se prejuízo para as mesmas; desenvolveu-se a tecnologia do CD regravável, que rapidamente ganhou popularidade, e possibilitava a qualquer um que detivesse o gravador digital gravar e regravar os dados que desejasse com grande facilidade e, em teoria, infinitas vezes. A partir da criação do CD regravável disseminou, no mundo, a "pirataria", ou seja, a "reprodução não-autorizada, portanto ilegal, com finalidades comerciais" [196].

A indústria fonográfica, contudo, seguiu um caminho considerado muito equivocado para tentar combater a pirataria: tratou de aumentar os preços da venda de discos, o que sem dúvida contribuiu para a disseminação da pirataria. "O usuário de músicas é sedento por variedade musical e o acesso aos discos é efetivamente um fator de exclusão, sendo certo que a grande massa acaba por preferir adquirir CDs de seus artistas prediletos no comércio paralelo"

---

[195] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 65.

[196] LOSSO, Fabio Malina. Op. Cit., p. 74.

[197]. Em outras palavras, a população – e aqui focamos no Brasil –, principalmente a camada mais pobre, não tem acesso aos bens culturais, e encontra como única alternativa recorrer à pirataria, muito embora esta não faça nenhum pagamento de direitos autorais aos titulares.

Finalmente, com relação à pirataria e distribuição informal de músicas, no Capítulo 6 analisaremos a realidade do tecnobrega no Pará, e como se estabeleceu um novo paradigma na distribuição de bens culturais.

Atualmente percebe-se a contínua e inevitável obsolescência do CD como principal mídia – ainda que no Brasil tenha considerável espaço[198]. Fato é que o desenvolvimento do ambiente digital e da internet criou, como já estudamos, uma nova dinâmica para a disseminação de informação. E as consequências das novas tecnologias na música tomaram proporções nunca antes vistas; as revoluções ocasionadas pela popularização do gramofone, do rádio e da fita cassete no século XX não chegam perto da revolução que a internet representou para a música.

Por ser uma rede *mundial* de computadores, o indivíduo com conexão à internet está virtualmente conectado ao mundo inteiro – e tem acesso a um acervo potencialmente "infinito" de músicas. Maurício Cozer Dias descreve bem a época em que vivemos e a possibilidade de se acessar conteúdo do mundo inteiro: "Em nossa época, as pessoas possuem acesso cada vez maior à rede mundial, sendo esse um meio de comunicação dos mais eficazes, rápidos e abrangentes. Um meio onde obras de todos os gêneros são difundidas e adquiridas, atingindo bilhões de pessoas em todo o mundo" [199].

Nos primórdios da internet, as transferências eram restritas a textos científicos e mensagens (incluindo aqui o e-mail). Até então a transferência de arquivos musicais era lenta; ainda assim, a cultura do *download*[200] passou a ter cada vez mais espaço e ser mais comum. Basta

---

[197] LOSSO, Fabio Malina. Op. Cit., p. 78.
[198] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 79.
[199] DIAS, Maurício Cozer. *A proteção de obras musicais caídas em domínio público*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 32.
[200] Definição de *download* conforme o Dicionário Aurélio: "1. Numa rede de computadores, obtenção de cópia, em máquina local, de um arquivo originado em máquina remota".

lembrarmos que “muitos dos usuários conectavam seus microcomputadores à internet durante toda a noite” [201] para terem acesso a conteúdo, atividade bastante comum.

No entanto, conforme aumentou-se a velocidade de conexão, passando-se da conexão telefônica (popularmente conhecida como internet discada) para a banda larga e conexão via rádio, as transferências de arquivos entre indivíduos cresceram vertiginosamente. Dentre tais arquivos, os de áudio foram os mais transmitidos. Com o tempo estabeleceu-se, portanto, uma cultura do *download*, e tal atividade tornou-se extremamente espontânea; era o modo mais prático e rápido de se ter acesso à música que desejasse. Este trata-se, portanto, do momento em que o *download* efetiva-se como cultura, e em que a quantidade de transferências cresce de modo espantoso.

Outro fator relevante para o aumento do *download* é, sem dúvida, o alto preço pago por consumidores em um CD (*Compact Disk).* Além do mais, há vários outros fatores relacionados ao CD que implicaram o aumento do número de *downloads*, tais como: comodidade para se baixar uma música; acesso rápido e fácil, pela internet, a qualquer álbum ou música possível; vulnerabilidade de se riscar ou quebrar os CDs, dentre outros. Enfim, a tendência é que, como consequência da evolução tecnológica, o número de CDs vendidos caia com o passar dos anos.

Destarte, tornou-se hábito comum o *download*, como bem demonstra LOSSO:

> Ocorre que, por inação da indústria fonográfica nos primeiros anos da internet, foi criado o hábito de se acessar as músicas sem o pagamento de contraprestação, dando origem a uma situação fática complexa, já que, para toda uma geração de jovens usuários, fazer trocas de músicas pela internet constitui tarefa comum e até moralmente aceitável, muito embora – em decorrência das ações judiciais que as entidades associativas da indústria fonográfica ingressaram contra usuários, que recebem da imprensa grande destaque – tenham conhecimento inequívoco de que tais atos são ilícitos.[202]

[201] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 114.

[202] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 4

Em suma, esta é a realidade em que vivemos. A transferência de arquivos é fato inconteste, e a sociedade contemporânea usuária da internet vê o *download* como algo cotidiano, sendo inclusive moralmente aceitável.

Além desse fator, outro fator condicionante para a popularização da música digital foi o desenvolvimento de arquivos de música em formato mp3, sigla para *Moving Picture Experts Group 1 (MPEG) Audio Layer 3*. Tal formato alia boa qualidade sonora com compactação impressionante, o que permite uma rápida e fácil transferência e o armazenamento de grandes quantidades de arquivos em um computador. [203]

Desse modo, com o desenvolvimento do mp3, o aumento do seu uso e o incremento das conexões de internet, surgiram novas tecnologias para facilitar, ainda mais, a transferência desses arquivos. E o aparecimento da tecnologia de redes *peer-to-peer* (P2P, ou ponto-a-ponto em português) configurou-se como outro importante impacto para o modelo de consumo da música.

O P2P trata-se de uma estrutura "onde cada cliente conectado pode comunicar-se diretamente com outro cliente sem haver necessidade direta de um servidor, pois o cliente também faz este papel" [204]. Simplificadamente, trata-se de uma nova forma de troca de arquivos de usuário para usuário. Por exemplo, um indivíduo possui, em seu computador, certa coleção de músicas digitais; se tiver acesso à internet e a uma rede P2P, poderá oferecer aos demais usuários conectados nesta rede todas as músicas que tiver.

Trata-se, em suma, de uma tecnologia que "redimensiona a centralizadora cadeia de produção musical da indústria fonográfica, suprimindo a mediação" [205]; a distribuição do conteúdo passou a ser descentralizada, independente do meio tradicional, ou seja, as gravadoras, que se viram diante de outra tecnologia que impactaria sua atividade, adotaram postura

---

[203]Cf. BARBOSA, Fabio. *A eficácia do direito autoral face à sociedade da informação: uma questão de instrumentalização na obra musical?*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito* Autoral. Coleção Cadernos de políticas culturais, v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p 372

[204] VOSS JUNIOR, José; PÉRICAS, Francisco Adell. *Compartilhamento de informações entre computadores através da tecnologia Peer-to-Peer (P2P) usando a plataforma JXTA*. Artigo apresentado no XIII Seminário de Computação da FURB. Disponível em: <http://www.inf.furb.br/seminco/2004/artigos/102-vf.pdf>. Acesso em 22 de agosto de 2012.

[205] MORAES, Rodrigo. *A função social da propriedade intelectual na era das novas tecnologias*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 311.

rigorosamente contrária a ela – muitas vezes lançando mão de processos judiciais, inclusive criminais, na tentativa de coibir o uso das redes P2P.

O *peer-to-peer* começou a ser popularizado com o Napster, criado em 1999 pelo estudante Shawn Fanning. A rede Napster possibilitava que os usuários compartilhassem seus arquivos mp3, e acabou por tornar a música livremente disponível para aqueles que fizessem parte da "comunidade". Para participar do Napster bastava baixar seu *software* de graça, instalá-lo, criar uma conta e começar a baixar e fornecer (*download* e *upload*) arquivos musicais[206].

Contudo, no mesmo ano de 1999 a RIAA (*Recording Industry Association of America*, entidade protetora dos interesses das empresas do setor fonográfico) decidiu processar o Napster, "pedindo a condenação por violação de direitos autorais por sua responsabilidade em vista de fatos de terceiros" [207]. Em outras palavras, o Napster deveria responder pelos ilícitos cometidos pelos usuários de seu serviço ("terceiros").

A rede saiu de funcionamento, mas de nada adiantou para conter a disseminação da cultura do *download* e do P2P, uma vez que várias outras empresas surgiram em seguida, tais como o Gnutella, eMule, KaZaa, e BitTorrent, dentre muitas outras.[208] "A tecnologia do Napster é apenas uma entre muitas existentes ou a serem criadas para facilitar o acesso do consumidor ao produto e permitir sua experimentação, seu uso" [209]. O *download* já estava consolidado como cultura.

Destacamos, ao final, dois aspectos recentes e de grande importância para as novas perspectivas da música frente às novas tecnologias: a venda *on-line* de música (tanto em formato físico como digital) e a tecnologia do *streaming*[210] como novas possibilidades de justa remuneração do titular dos direitos autorais.

---

[206] LEHMAN, Volker. *Copyright in the music industry: for whom the bell tolls*. European Master in Law and Economics. Disponível em: <http://www.emle.org/_data/Volker_Lehmann_-_Copyright_in_the_Music_Industry.pdf>. Acesso em 5 de agosto de 2012, às 12h15min, p. 6.

[207] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 150.

[208] Disponíveis em: <http://www.napster.com>; <http://www.gnutella.com>; <http://www.emule-project.com>; <http://www.kazaa.com>; <http://www.bittorrent.com>. Acesso em 23 de agosto de 2012.

[209] PINHEIRO, Patrícia Peck. *Direito digital*. 3. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2009.

[210] Definição de *streaming*: "Streaming é uma tecnologia que envia informações multimídia, através da transferência de dados, utilizando redes de computadores, especialmente a Internet, e foi criada para tornar as conexões mais rápidas. Um grande exemplo de streaming é o site YouTube, que utiliza essa tecnologia para transmitir vídeos em tempo real.". Disponível em: <http://www.significados.com.br/streaming/>. Acesso em 23 de agosto de 2012.

A venda *on-line* de música física e digital surgiu como oportunidade de negócios em face da “cultura do *download*” e da pirataria. Mesmo assim, a indústria da música tardou a percebera importância da venda de música pela internet. Conforme bem explicitado por Robert Zimmerman, diretor do Escritório de Música Francesa nos Estados Unidos:

> As gravadoras internacionais nos Estados unidos perceberam que cometeram um grande erro ao fechar o Napster, por exemplo. Se se estabelecesse um sistema de micro-pagamentos a cada vez que se fizesse um *download* compensaríamos enormemente a perda que se teve com a digitalização (e pirataria) da música que vimos acontecer. [211]

Assim, após o hiato em que a indústria fonográfica ignorou a importância da venda *on-line,* passaram finalmente a oferecer seus produtos. Primeiramente, por meio da venda de álbuns físicos (geralmente CDs, apesar do curioso incremento das vendas de discos de vinil) pela internet em sítios de comércio eletrônico.

Além da venda de música como produto físico, as gravadoras se renderam à venda *on-line* de música digital e passaram a disponibilizar conteúdo para *download* pago. Tal iniciativa mostrou-se um sucesso e um grande negócio; o “aprimoramento das tecnologias de digitalização e compressão”, bem como a comodidade ao usuário de “localizar as músicas preferidas no conforto dos lares e imediatamente tê-las disponíveis” [212] são algumas das principais razões para o êxito desse modelo comercial. Ademais, como descreve Fabio Malina Losso:

> O oferecimento de músicas pela internet igualmente representa redução de custos e eficiência, o que pode significar maior lucro ou, dependendo do enfoque estratégico do operador, o repasse da redução de custos para o consumidor, gerando ganho em escala, com margem de lucro menor porém atingindo maior número de pessoas.

---

[211] BOULAY, Marinilda Bertolete (org.). *Música: cultura em movimento*. 1 ed. Socorro, SP: Totem: Instituto Totem Cultural, 2009, p. 107.

[212] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 119.

Em suma, a expansão da venda *on-line* de música, independentemente do meio, mostrou-se uma boa alternativa para a indústria fonográfica. E o caso paradigmático de venda de música *on-line* é o *iTunes Store*, da *Apple*, que, conjuntamente com as principais gravadoras norte-americanas (além de um grande número de gravadoras independentes), passou a vender música individual por US$ 0,69, US$ 0,99 ou US$ 1,29[213].

No entanto, muito embora as gravadoras tenham se rendido ao comércio virtual de música, ainda o fizeram com ressalvas. E a ressalva que a indústria fonográfica lançou mão possui caráter tecnológico: tratam-se dos DRMs (*Digital Rights* Management ou "gestão digital de direitos") e das TPMs (*Technical Protection Measures* ou "medidas tecnológicas de proteção", em português) [214].

Os DRMs na música consistem, basicamente, em tecnologia de gestão de informações sobre a música (p.ex. "ano de gravação da obra, seu autor, intérprete, o nome do álbum, a gravadora e até o número de execuções de determinada música" [215]). O DRM, em princípio, não viola direitos dos usuários.

No entanto, as medidas mais restritivas são as TPMs, verdadeiras "travas tecnológicas" que impossibilitam, de início, a utilização plena da música legitimamente adquirida; viola, por exemplo, os direitos do consumidor a partir do momento em que proíbe a cópia privada[216]. E, pior, mesmo havendo empenho da indústria musical em implementar travas tecnológicas às músicas vendidas, essas não são eficazes, pois sempre há pessoas que decodificam as restrições tecnológicas e ensinam, na internet, o procedimento para outras pessoas fazerem o mesmo. Em suma, "não há restrição tecnológica que não possa ser quebrada – em minutos, horas, ou dias" [217]. Isso denota como a solução ainda não está ajustada ao problema.

---

[213] A título de informação, a iTunes Store atingiu, em junho de 2011, 15 bilhões de músicas digitais. Não restam dúvidas, portanto, de que tem importante papel na indústria fonográfica atualmente. Disponível em: <http://www.digitalmusicnews.com/stories/060611itunes15>. Acesso em 23 de agosto de 2012.
[214] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 85.
[215] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. Op. Cit., p. 87.
[216] "Tomemos como exemplos: a impossibilidade de que um indivíduo que comprou legalmente a música tem de fazer uma cópia para backup, ou gravar um CD para tocar no seu carro. Além disso, merece importante referência a questão da interoperabilidade: por exemplo, as músicas baixadas na loja iTunes, da Apple, não podem ser tocadas no Windows Media Player, da Microsoft. Trata-se de uma grande restrição ao" livre acesso a bens culturais", além de prejudicar primordialmente os "melhores consumidores da indústria cultural, justamente aqueles que pagam corretamente pelos produtos adquiridos". Cf. PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 88-89.
[217] PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p. 90.

Paralelamente ao florescimento de lojas de venda de música *on-line*, iniciou-se a "possibilidade de o usuário somente escutar suas músicas através da rede, pelo chamado *streaming*, tecnologia que possibilitou a criação das rádios *on-line*, cabendo notar que, nesse caso, há tão-somente o armazenamento temporário do pacote de dados recebidos no microcomputador" [218].

O *streaming* não é tecnologia recente na história – ainda que breve – de desenvolvimento da internet. Com o aumento da velocidade de conexão tornou-se possível aos usuários da rede acessar o conteúdo sem necessariamente ter que baixá-lo em seu computador pessoal. Essa é a essência do *streaming*, e por tal razão é comparado aos serviços de radiodifusão e televisão[219].

No entanto, apesar de acompanhar a internet desde seus primórdios, recentemente tem ganhado cada vez mais importância. Basta citarmos a grandiosidade estatística do YouTube, principal página de *streaming* de vídeos: a cada minuto são carregadas 60 horas de vídeo; mais de quatro bilhões de vídeos são vistos por dia; em 2011, o YouTube teve mais de um trilhão de visualizações (ou quase 140 visualizações por habitante da Terra) [220].

Apesar de o conteúdo disponibilizado ser vídeos, é de saltar os olhos a quantidade de música disponível para *streaming* na página. Além do mais, tornou-se hábito do usuário da internet reproduzir músicas pelo site; e mais, além de ouvir, o usuário frequentemente compartilha o *link* com seu círculo de amigos, ou publicamente em redes sociais. Portanto, cada vez mais o *streaming* tem adquirido importância na dinâmica da música na internet.

Levando-se em conta o enorme potencial que o *streaming* tem proporcionado à música, há poucos anos tem surgido um grande número de empresas especializadas em *streaming* de músicas. Vários são os exemplos: Pandora, Last.fm, Rhapsody, Rdio, Spotify, Grooveshark, dentre tantas outras empresas, cada uma com seu modelo de negócio específico.

---

[218] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 116.

[219] Texto *"Streaming Music"* da página web Orb.com. Disponível em: <http://www.orb.com/en/music/streaming-music>. Acesso em 24 de agosto de 2012.

[220] Página web do YouTube com suas estatísticas. Disponível em: <http://www.youtube.com/t/press_statistics>. Acesso em 24 de agosto de 2012.

Tomemos como exemplo o Spotify, serviço que ainda não está disponível no Brasil. O usuário tem a possibilidade de instalar o *software* em seu computador e começar a ouvir as músicas da biblioteca do Spotify[221] gratuitamente – ainda que entre algumas músicas se depare com publicidade. Se o usuário estadunidense não quiser mais ser interrompido com anúncios publicitários, poderá pagar US$4.99 por mês. Além do mais, se desejar o serviço *premium*, poderá pagar US$9.99 por mês para, então, obter acesso a qualidade sonora melhor, além de poder baixar as músicas para ouvir *offline*.

Ressaltemos que o serviço de *streaming* tem se popularizado com o crescente desenvolvimento da internet móvel (em que as pessoas se conectam por meio de seus *smartphones* e *tablets*).

Finalmente, apesar de o *streaming* se mostrar uma nova possibilidade para a indústria fonográfica, muito já se critica a respeito da justa remuneração dos artistas pela reprodução de suas obras musicais. Cada vez mais se argumenta que os serviços de *streaming* não compensam de modo justo o autor pelas reproduções de suas músicas[222], e beneficiam em grande parte as principais gravadoras norte-americanas (as conhecidas como *majors*, ou *big four*).

Portanto, ainda que o *streaming* possa ser considerado uma nova alternativa para a indústria fonográfica, igualmente deve-se levar em consideração a remuneração do autor pela reprodução nas páginas desses serviços.

---

[221] De acordo com a página do Spotify, há mais de 13 milhões de músicas disponíveis. Disponível em: <http://www.spotify.com/int/about/downloads/>. Acesso em 24 de agosto de 2012.

[222] Por exemplo, uma banda de selo independente alega que recebia, em 2012, da empresa Spotify, US$ 0.0057 por cada execução de música. Disponível em: <http://www.digitalmusicnews.com/permalink/2012/120725unsigned>. Acesso em 24 de agosto de 2012.

6. AS NOVAS PERSPECTIVAS DOS DIREITOS AUTORAIS

Após o estudo do desenvolvimento das novas tecnologias digitais e o advento da internet, concluímos que a revolução e evolução digital provocaram profundo impacto na sociedade. Novas tecnologias (ou "novíssimas tecnologias" [223]) baseadas na internet alteraram a percepção e apreensão do mundo pelas pessoas, e, muito além disso, alterou o próprio mundo, a noção de tempo e distância.

Por impactar toda a sociedade, o desenvolvimento tecnológico inevitavelmente afeta a propriedade intelectual e os direitos autorais – bem como a dogmática jurídica do direito de propriedade intelectual.

As novas tecnologias digitais baseadas na internet também alteraram, como pudemos estudar, a música, o modo de se produzir e distribuir música e o modelo empresarial clássico da indústria fonográfica.

Trataremos agora neste capítulo justamente do problema central desta monografia, problema clássico dentro do estudo dos direitos autorais: encontrar o equilíbrio entre os direitos autorais (principalmente no que tange à justa remuneração do autor) e o direito da sociedade em geral (no nosso caso o direito de acesso ao conhecimento e a bens culturais). Em outras palavras, deve-se buscar a harmonização desses direitos que aparentemente envolvem interesses contraditórios. No entanto, convém ressaltar que é "engano pensar que estamos diante de uma simplória dicotomia interesse privado do autor *versus* interesse público do avanço do conhecimento" [224], ou seja, a tutela do interesse de um se legitima pelo interesse do outro.

Sabemos que a sociedade está em movimento. Do mesmo modo como foi mostrado que a imprensa de Gutenberg, o gramofone, a radiodifusão, a fita cassete e o *Compact Disk* (CD) estabeleceram novos paradigmas na relação do indivíduo com a obra musical, a internet também trouxe consigo transformações nos mais diversos níveis de comunicação, expressão, integração da sociedade, modificando a dinâmica da sociedade e da economia. Contudo, apesar da internet

---

[223] DOS SANTOS, Manoel J. Pereira. *O direito autoral na internet in Direito e internet: relações jurídicas na sociedade informatizada*. Marco Aurélio Grecco e Ives Gandra da Silva Martins (coord.), SP: RT, 2001, p. 138.
[224] FALCÃO, Joaquim. *Mundus novus: por um novo direito autoral*. Revista Direito GV. Maio 2005. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005, p. 242.

ter trazido uma nova realidade, onde toda a informação é transformada em *bits*[225] – ou seja, o meio não é mais o físico, e sim o virtual, permitindo a proliferação de informações e dados em questão de segundos –, trata-se tão somente de mais uma crise dos direitos autorais, assim como houve outras no passado, conforme já estudado no Capítulo 5. De acordo com LOSSO, a "tendência é de sempre a crise atual ser considerada a pior, a mais letal de todas. E a presente crise não foge à regra" [226].

Portanto, diante do problema central desta monografia e da nova realidade, o direito e a música – no caso, a indústria fonográfica – também haverão de se movimentar e se adequar para as novas necessidades sociais. Este capítulo aborda, então, novas perspectivas para o direito e para a música diante desse novo paradigma percebido atualmente, e o faremos apresentando possíveis soluções que consideramos relevantes, sem a intenção – e sem a possibilidade – de exaurir o tema.

6.1. Direito em movimento

"Sendo o Direito um fenômeno social, deve ser moldado pela realidade" [227].

O cenário atual é de "conflito entre os direitos autorais e o direito de acesso aos bens culturais" [228], e desse conflito, dessa crise, é premente o surgimento de um novo modelo que seja adequado ao século XXI. É este o século que trará um novo paradigma para os direitos autorais. Além disso, conforme PARANAGUÁ[229]: "Os direitos autorais não foram criados para 'proteger', mas para promover a criatividade com vistas ao desenvolvimento econômico, social e cultural. O interesse público deve prevalecer em relação ao interesse privado".

---

[225] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 82.
[226] LOSSO, Fabio Malina. Op. Cit., p. 213.
[227] LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio et al. *Direitos autorais em reforma.* Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011, p. 13.
[228] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 214.
[229] Entrevista para o jornal Valor Econômico em 25, 26 e 27 de junho de 2010. Disponível em: <http://pedroparanagua.files.wordpress.com/2010/06/valor-2010.jpg>. Acesso em 31 de agosto de 2012, às 3h30min.

Primeiramente, o acesso a bens culturais e à informação haverá de ser cada vez mais livre e descentralizado[230]. Os direitos autorais encontram-se em "dissonância no que diz respeito aos atuais hábitos sociais em relação ao imperativo legal, já que com o advento da internet os usuários passaram a ter contato muito facilitado com as obras musicais"[231]. De um lado, é intrínseco à era digital o acesso livre e imediato à informação. Por outro lado, este aspecto confronta-se com o crescente recrudescimento das normas autorais, que, por interesse da indústria de entretenimento, se tornou cada vez mais limitador do acesso aos bens culturais (basta citarmos a cada vez mais comum criminalização, em diversos países, do usuário que compartilha estes bens).

Portanto, um dos aspectos que haverão de ser tratados é a rediscussão do caráter excessivamente restritivo e patrimonialista que a atual legislação autoral possui. Como lembra VITALIS:

> O Direito Autoral está moldado em função quase exclusivamente de critérios de rentabilidade. O prestígio exagerado conferido historicamente aos direitos patrimoniais do autor precisa ser suplantado. (...) A proteção sempre foi muito mais direcionada aos investimentos de grupos econômicos do que ao autor (pessoa humana). [232]

Argumenta-se frequentemente que o escopo dos direitos autorais é promover uma cultura criativa (a própria OMPI declara que o escopo dos direitos autorais é "*to encourage a dynamic creative culture*" [233]). No entanto, a proteção autoral é tão exagerada que engessa a criatividade e o acesso à informação e cultura. Portanto, há de se rever a noção de direito autoral

---

230 FALCÃO, Joaquim. *Mundus novus: por um novo direito autoral*. Revista Direito GV. Maio 2005. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005, p. 244.

231 LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 214.

232 VITALIS, Aline. *A função social dos direitos autorais: uma perspectiva constitucional e os novos desafios da sociedade da informação*. *In* BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006, p. 267.

233 Página da WIPO sobre direitos autorais. Disponível em: <http://www.wipo.int/copyright/en/>. Acesso em 28 de agosto de 2012.

e fazer com que este não seja entrave, e sim, benefício ao autor e à sociedade. E principalmente que seu olhar se volte essencialmente ao *criador* das obras intelectuais.

Analisaremos, a partir de então, novas perspectivas para os direitos autorais. Primeiramente, propostas de alteração da LDA – conhecidamente defasada e restritiva – para que esta seja adequada à sociedade da informação e à realidade social.

Finalmente, comentaremos sobre uma alternativa simples e viável para a atual crise dos direitos autorais que tem tomado cada vez mais força nos últimos anos: as licenças públicas Creative Commons.

6.1.1. Propostas de reforma da lei de direitos autorais

Primeiramente, em "Direito em movimento", relembraremos o Capítulo 4 "Os direitos autorais", confrontando o estado atual das normas relativas aos direitos autorais e reforçando as propostas de alteração desta. Nos últimos anos alguns projetos de lei contendo modificações na lei de direitos autorais foram elaborados[234].

Para este item, levaremos em consideração as propostas de reforma contidas no recente Projeto de Lei 3.133 de 2012[235], de autoria do Deputado Federal Nazareno Fonteles. As modificações apresentadas pelo deputado e realizadas com o estudo do professor Pedro Paranaguá visam a atualizar a LDA ao novo contexto em que vivemos.

A lei vigente, apesar de ter sido criada enquanto a internet começava a tomar forma, nem sequer menciona a rede mundial de computadores. E mais: o ambiente digital consolidou-se e a velocidade de conexão é incrivelmente superior à velocidade de 1998. Por tudo isso, o projeto visa trazer os direitos autorais à realidade atual, e fazer cumprir sua função precípua, como bem assevera PARANAGUÁ:

---

[234] Já tratados, no item 3.2.2 desta monografia sobre um projeto de revisão elaborado de modo colaborativo – e com a possibilidade de consulta pública – pelo Ministério da Cultura em 2010.

[235] Projeto de Lei 3.133/2012, de autoria do Deputado Federal Nazareno Fonteles - PT/PI. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=534039>. Acesso em 28 de agosto de 2012.

> O objetivo dos direitos autorais não é enriquecer os autores – e muito menos os titulares dos direitos autorais. Seu objetivo é promover a criação e a difusão de obras intelectuais. É promover o acesso ao conhecimento e o bem-estar social. Deve-se ter esse equilíbrio sensível, sem o qual não haverá desenvolvimento sustentável da sociedade. [236]

Destarte, trataremos dos principais aspectos de novidade ou modificação que o Projeto de Lei 3.133/2012 estabelece, e que em muito se relacionam com o que expusemos no Capítulo 4 "Direitos Autorais":

i. Equilíbrio entre a proteção aos direitos autorais e o acesso ao conhecimento

Como já explicitamos, os direitos autorais não devem ser o fim em si mesmos. Portanto, o PL 3.133/12 propõe que, logo no artigo 1º da LDA, se explicite que a regulação dos direitos autorais "deve ser orientada pelo equilíbrio entre a proteção de tais direitos autorais e a garantia ao pleno exercício dos direitos culturais e dos demais direitos fundamentais, além de ser guiado pela promoção do desenvolvimento nacional" [237].

ii. Livre iniciativa, defesa da concorrência e defesa do consumidor

A lei de direitos autorais deve se pautar por princípios norteadores do Direito brasileiro, e que são explicitados em nossa Constituição Federal – tanto no Título I que trata dos princípios fundamentais como no Título VII, que aborda a ordem econômica e financeira do País.

Portanto, a fim de se reforçar a importância de princípios constitucionais no regime de direitos autorais inclui-se, no artigo 1º da LDA, um parágrafo único que aborda os princípios da livre iniciativa, da defesa da concorrência e da defesa do consumidor.

[236] Reforma dos Direitos Autorais: Projeto de Lei 3.133/2012 do Deputado Federal Nazareno Fonteles. Disponível em:<http://www.calameo.com/read/001194010d55b653394c1>. Acesso em 28 de agosto de 2012, p. 8.
[237] Reforma dos Direitos Autorais: Projeto de Lei 3.133/2012 do Deputado Federal Nazareno Fonteles. Disponível em:<http://www.calameo.com/read/001194010d55b653394c1>, p. 8.

iii. Finalidade dos direitos autorais:

Propõe-se a adição do seguinte artigo:

> Artigo 3º-A. Na interpretação e aplicação desta Lei atender-se-á às finalidades de estimular a criação artística e a diversidade cultura e garantir a liberdade de expressão e o acesso à cultura, à educação, à informação e ao conhecimento, harmonizando-se os interesses dos titulares de direitos autorais e os da sociedade.

Trata-se da positiva explicitação de um dos principais aspectos que devem ser levados em consideração nessa nova realidade dos direitos autorais: equilibrar os diferentes feixes de direitos e "promover a criatividade e o desenvolvimento econômico, social e cultural" [238]. É também o problema central desta monografia, e aquilo que mais reforçamos durante nosso estudo.

iv. Dedicação ao domínio público

Como estudamos no item 4.4, o domínio público é de grande importância para a sociedade; a efetivação de um domínio público e a possibilidade de que todos acessem os bens caídos em domínio público são frequentemente estudadas por autoralistas. Portanto, em consonância com muito do que vem sendo proposto, o PL 3.133 adiciona ao artigo 45 da LDA o inciso III, que explicita que pertencem ao domínio público as obras "que o autor tenha dedicado ao domínio público, sem prejuízo de terceiros".

Em outras palavras, ao autor que desejar ver sua obra em domínio público sem o decurso do prazo de 70 anos de exclusividade poderá fazê-lo, contando com amparo legal para tal.

---

[238] Reforma dos Direitos Autorais: Projeto de Lei 3.133/2012 do Deputado Federal Nazareno Fonteles. Disponível em:<http://www.calameo.com/read/001194010d55b653394c1>, p. 10.

v. Limitações e exceções aos direitos autorais

Dedicamos várias páginas neste trabalho, no item 4.3, ao estudo das limitações e exceções aos direitos autorais. Trata-se de um dos principais temas de debate dentro da área, e é explícito que a Lei de Direitos Autorais 9.610/1998, ao tratar das flexibilidades aos direitos autorais, é uma das mais restritivas do mundo.

Portanto, o Projeto se dedica a estender o rol de limitações e exceções, bem como simplificar o texto legal, a fim de que a população possa compreendê-lo sem maiores dificuldades.

De início, o *caput* intenciona explicar as limitações e exceções de modo mais claro; sua redação nova é: "Art. 46. Não constitui ofensa aos direitos autorais a utilização de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, nos seguintes casos:".

Em seguida, trata de expandir e reformar os incisos do artigo 46, e veremos as principais alterações nos itens que se seguem.

vi. Uso privado

Uma das principais inovações dentro do capítulo das limitações é a do inciso I, que trata do uso privado. O texto em vigor permite a "reprodução, em um só exemplar de pequenos trechos, para uso privado do copista, desde que feita por este, sem intuito de lucro". É notório o quão irracional é a permissão de que só se copiem "pequenos trechos" de obras. Desse modo, propõe-se maior flexibilidade em relação ao usos privados, ou seja, aqueles "feitos no âmbito pessoa e privado – e que não possuem finalidade de lucro. São usos, assim, que não afetam a sociedade" [239].

Além disso, há quem argumente que não haveria sequer que se falar em possível violação dos direitos autorais por uso privado. Em outras palavras, o uso privado está limitado à esfera pessoal, e não afeta os direitos autorais dos titulares da obra.

---

[239] Reforma dos Direitos Autorais: Projeto de Lei 3.133/2012 do Deputado Federal Nazareno Fonteles. Disponível em:<http://www.calameo.com/read/001194010d55b653394c1>, p. 13.

vii. Portabilidade e interoperabilidade

Prevê-se, neste projeto de reforma da LDA, o seguinte inciso ao artigo 46: “II – a reprodução, por qualquer meio ou processo, de qualquer obra legitimamente adquirida, quando destinada a garantir a sua portabilidade ou interoperabilidade, para uso privado e não comercial”.

Trata-se de importante novidade, adequada às novas tecnologias, já que garante à pessoal que adquire legalmente um produto (p.ex. uma música digital ou um e-book) possa fazer sua conversão para outro formato que desejar. Em síntese, garante a portabilidade (“escutar a mesma música em outro aparelho”) e a interoperabilidade (“escutar a mesma música em aparelho que possua padrão tecnológico diferente”).

viii. Pessoas portadoras de deficiência

O Projeto de Lei 3.133/2012 estende a limitação aos direitos autorais prevista atualmente no artigo 46, inciso I, d, da reprodução de obras para uso exclusivo de deficientes visuais.

Permite-se, além da reprodução das obras, a “distribuição, a comunicação, a colocação à disposição do público, bem como a adaptação de obras protegidas” [240]. Finalmente, garante tal possibilidade a qualquer portador de deficiência, e não somente aos deficientes visuais.

ix. Conservação, preservação e arquivamento

A finalidade primordial de se prever na legislação autoral a limitação aos direitos autorais para a cópia com fins de conservação, preservação e arquivamento é a proteção do “patrimônio intelectual e científico do país e da humanidade” [241]. Portanto, o texto do Projeto de Lei traz tal possibilidade, como podemos ler em seguida:

---

[240] Reforma dos Direitos Autorais: Projeto de Lei 3.133/2012 do Deputado Federal Nazareno Fonteles. Disponível em:<http://www.calameo.com/read/001194010d55b653394c1>, p. 15.
[241] Reforma dos Direitos Autorais: Projeto de Lei 3.133/2012 do Deputado Federal Nazareno Fonteles. Disponível em:<http://www.calameo.com/read/001194010d55b653394c1>, p. 16.

> XIII – a reprodução necessária à conservação, preservação e arquivamento de qualquer obra, sem finalidade comercial, desde que realizada por bibliotecas, arquivos, centros de documentação, museus, cinematecas e demais instituições museológicas, na medida justificada para atender aos seus fins.

x. Obras esgotadas

Outra limitação explicitada no Projeto de Lei em estudo é reprodução, sem finalidade comercial, de obra esgotada, em dois casos: se a obra "não estiver mais disponível para venda, pelo responsável por sua exploração econômica, e em meio físico ou digital" ou "quando a quantidade de exemplares disponíveis for insuficiente para atender à demanda do mercado".

Trata-se, essencialmente, de previsão legal relacionada ao pleno exercício, pela sociedade, do direito de acesso ao conhecimento e aos bens culturais.

xi. Cláusula geral de limitações e exceções

A cláusula geral de limitações e exceções é sem dúvida uma das modificações mais relevantes que o Projeto de Lei 3.133/2012 propõe. Trata-se de uma cláusula aberta e geral dentro da qual podem se encaixar várias limitações e exceções aos direitos autorais.

A estipulação de uma cláusula aberta para as limitações aos direitos autorais em complementação a uma lista exemplificativa é vista por muitos como a melhor alternativa para o justo equilíbrio entre os direitos autorais e os direitos da sociedade em geral. Portanto, sugere-se a adição do seguinte parágrafo ao artigo 46 da LDA:

> § 2º Além dos casos previstos expressamente neste artigo, também não constitui ofensa aos direitos autorais à reprodução, distribuição e comunicação ao público de obras protegidas, dispensando-se, inclusive, a prévia e expressa autorização do titular e a necessidade de remuneração por parte de quem as utiliza, quando essa utilização for:
>
> I – para fins educacionais, didáticos, informativos, de pesquisa ou para uso como recurso criativo; e
>
> II – feita na medida justificada para o fim a se atingir, sem prejudicar a exploração normal da obra utilizada e nem causar prejuízo injustificado aos legítimos interesses dos autores.

xii. Gestão coletiva

Como já estudamos no Capítulo 4 desta monografia, a gestão coletiva dos direitos autorais possui sérias deficiências no Brasil. Devem-se estabelecer uma série de mecanismos de fiscalização e controle dos valores arrecadados, bem como prestação de contas de recursos geridos pelo ECAD.

Portanto, o Projeto de Lei em estudo inclui uma série de artigos que estipulam um sistema de gestão coletiva transparente, público e eficiente. Dentre eles, inclui-se a "exigência de transparência e publicidade, a apresentação de relatórios e de demonstrações contábeis anuais, a fiscalização por parte do Ministério da Cultura" [242], dentre outros. Além disso, os gerentes das associações de gestão coletiva poderão responder solidariamente por eventual inadimplemento das obrigações efetuadas por seus associados (cf. o artigo 100-A).

Estes são, portanto, os aspectos que consideramos mais relevantes no Projeto de Lei nº 3.133/2012. Reforçamos, assim como este projeto reforça, a urgência de atualização da Lei de Direitos Autorais nº 9.610/98, que em vários de seus dispositivos não corresponde à realidade.

Reiteramos aqui a frase de LEMOS com a qual iniciamos este item 6.1 Direito em Movimento: "Sendo o Direito um fenômeno social, deve ser moldado pela realidade".

A internet e todo o meio digital que se consolidou ao redor dela nos últimos anos faz surgir novas necessidades sociais. A partir dessas novas necessidades haverão de surgir novas perspectivas, e com o direito não haverá de ser diferente. Portanto, como bem explicitam LEMOS E CASTRO em seu livro Tecnobrega:

> Não é novidade que o Direito, que serve à regulação das relações sociais e econômicas, está sempre "atrás" das inovações – sejam elas tecnológicas, nas relações de troca, nos costumes, hábitos e comportamentos sociais. Não se mudam leis a cada novidade que aparece por aí. Então, pode-se dizer ser "natural" que, por um lado, o mundo legal não dê conta de responder rapidamente às mudanças sociais e que, por outro lado, algumas das respostas mais criativas não estejam dentro dos limites da legalidade. [243]

---

[242] Reforma dos Direitos Autorais: Projeto de Lei 3.133/2012 do Deputado Federal Nazareno Fonteles. Disponível em:<http://www.calameo.com/read/001194010d55b653394c1>, p. 26.

[243] LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008, p. 197.

6.1.2. Creative Commons e as licenças públicas

Uma das principais novidades e alternativas surgidas na Internet, que, inclusive, já conseguiu diversos resultados positivos é o Creative Commons[244]. Trata-se de uma organização sem fins lucrativos, criada nos Estados Unidos pelo professor de direito da Harvard University Lawrence Lessig[245], que visa à criação de uma nova forma de registro e proteção dos direitos autorais, como alternativa ao tradicional e retrógrado registro de copyright (o famoso registro do símbolo ©).

As licenças criadas pela organização permitem que detentores dos direitos autorais possam abdicar de certos direitos próprios de suas obras em favor do público, ainda que retenham outros desses direitos. Em síntese, diferentemente do "all rights reserved" (todos os direitos reservados), o Creative Commons propõe uma licença voluntária nos moldes "some rights reserved" (alguns direitos reservados). Desse modo, é possível optar por diversos tipos de licenças, que vão desde as mais restritivas, mantendo alguns dos direitos (p.ex. direito de uso comercial) até a abdicação total deles (tornando-se de domínio público). Além disso, as licenças são gratuitas. Mais à frente exporemos as diferentes licenças.

O grande ponto positivo de tais licenças é deixar claro quais são os direitos a que o detentor da obra tem direito, e quais são os direitos e deveres dos seus usuários. O Creative Commons é uma iniciativa que tem apresentado resultados positivos, aproximando os autores dos seus direitos e dando-lhes uma nova oportunidade de gerenciar seus trabalhos. Conforme Ronaldo Lemos:

> (...) o Creative Commons cria instrumentos jurídicos para que um autor, um criador ou uma entidade diga de modo claro e preciso, para as pessoas em geral, que uma determinada obra intelectual sua é livre para distribuição, cópia e utilização. Essas licenças criam uma alternativa ao direito da propriedade intelectual tradicional, fundada de baixo para cima, isto é, em vez de criadas por lei, elas se fundamentam no exercício das prerrogativas que cada indivíduo tem, como autor, de permitir o acesso às suas obras e a seus trabalhos, autorizando que outros possam utilizá-los e criar sobre eles. [246]

---

[244] Página web do Creative Commons Brasil. Disponível em: <http://creativecommons.org/>. Acesso em: 28 de agosto de 201.

[245] Página web de Lawrence Lessig. Disponível em: <http://www.lessig.org/>. Acesso em 28 de agosto de 2012.

[246] LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 83.

No Brasil, o Creative Commons foi implementado pelo professor Ronaldo Lemos, da Fundação Getúlio Vargas do Rio de Janeiro, e segue sob coordenação do Centro de Tecnologia e Sociedade da FGV-Rio. Vale ressaltar o grande apoio que recebeu do ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil. Contudo, o apoio infelizmente foi retirado pela atual Ministra da Cultura do Brasil, Ana de Hollanda, o que gerou fortes críticas[247]. Ainda assim, o Creative Commons segue ampliando o alcance de suas licenças, com um número cada vez maior de artistas que disponibilizam suas obras neste novo modelo.

As licenças passíveis de utilização estão elencadas a seguir, e podem ser utilizadas para quaisquer tipos de obras (músicas, filmes, fotografias, ou qualquer outra obra passível de proteção por direitos autorais). Conforme LEMOS em sua obra Direito, Tecnologia e Cultura[248], são algumas das licenças do projeto Creative Commons:

> **Atribuição**: pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, ele requer que a obra seja sempre atribuída ao autor original, constando em todos os meios de divulgação, quando adequado ao meio, o nome do autor.
>
> **Não a obras derivativas**: pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, o autor requer que a obra seja sempre mantida intacta, sendo vedada sua utilização para a criação de obras derivativas. Assim, a obra do autor não poderá ser remixada, alterada, ou reeditada sem a permissão expressa, devendo permanecer igual ao modo como foi distribuída.
>
> **Vedados usos comerciais**: pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, o autor veda qualquer distribuição, cópia e utilização que tenha fins comerciais, como, por exemplo, vendê-la ou utilizá-la com a finalidade de obter lucro.
>
> **Compartilhamento pela mesma licença**: pelos termos desta licença, o autor autoriza a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, o autor impõe a condição de que, se a obra for utilizada para a criação de obras derivativas, como, por exemplo, uma música ser incluída em um filme ou uma foto ser incluída em um livro, ou mesmo uma reconstrução da obra original, o resultado deve ser necessariamente compartilhado pela mesma licença. Assim, uma obra licenciada pela modalidade "Compartilhamento pela mesma licença" só pode ser utilizada em outras obras se essas outras obras também forem licenciadas sob a licença Creative Commons.

---

[247] Cf. notícia sobre retirada das licenças Creative Commons da página do Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2011/01/25/minc-corta-creative-commons-do-site/>. Acesso em 31 de agosto de 2012.

[248] Cf. LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p.86-88.

> **Recombinação (*sampling*)**: a licença de Recombinação (também chamada licença de *Sampling*) foi desenvolvida conjuntamente pelo Creative Commons e pela Escola de Direito da Fundação Getúlio Vargas, no Rio de Janeiro. O termo Recombinação homenageia o coletivo pernambucano chamado Re:Combo, um dos pioneiros, no Brasil, no licenciamento de obras para recombinação e modificação. Pelos termos desta licença, o autor pode ou não autorizar a livre cópia, distribuição e utilização da obra. Entretanto, ele autoriza sempre a utilização parcial ou recombinação de boa-fé da obra, por meio do emprego de técnicas como "sampleamento", "mesclagem", "colagem" ou qualquer outra técnica artística, desde que haja transformação significativa do original, levando à criação de uma nova obra. A distribuição das obras derivadas fica automaticamente autorizada para o autor que recriou a obra do autor original.

O interessante destas licenças é a possibilidade de combiná-las entre si a fim de o artista encontrar a solução mais adequada ao seu caso. Além disso, disponibilizam-se três níveis de licenças: um nível para leigos, ou seja, para pessoas que não têm formação jurídica; um nível para advogados, com detalhes e termos jurídicos "tornando-a válida perante um determinado ordenamento jurídico"; e um nível técnico, em que a licença é escrita em linguagem de computador, "permitindo que as obras sob ela autorizadas no formato digital sejam digitalmente 'marcadas' com os termos da licença, permitindo que um computador identifique os termos de utilização para os quais uma determinada obra foi autorizada" [249].

Em síntese, o *Creative Commons* tem o importante papel de reforçar a disseminação de obras intelectuais através de licenças mais flexíveis e adequadas para os interesses do autor e do público. Por meio delas, reforça a relação direta autor-público, e "representa um exercício nas possibilidades de pensar novos caminhos para a mídia e para a cultura nesta era que se digitaliza rapidamente" [250].

> Iniciativas como o *Creative Commons* têm por objetivo principal fomentar o desenvolvimento de modelos cooperativos, garantindo o estatuto jurídico dessas iniciativas e, sobretudo, permitindo que autores, criadores e detentores de direitos indiquem ao mundo que não se importam com a utilização, a distribuição e até a modificação de suas obras por outras pessoas, em um esforço de ampliação do domínio público em prol da criação de uma universalidade criativa de bens culturais. [251]

---

[249] LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 84.
[250] LEMOS, Ronaldo. *Creative Commons, mídia e as transformações*. Revista Direito GV. v. 1 n. 1. Maio de 2005, p. 187.
[251] LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, p. 92.

6.2. Música em movimento

A música existe por si só. Independente do direito e de novas tecnologias, essa mistura de som e silêncio sempre haverá de existir.

No entanto, como estudamos no Capítulo 5, a história contemporânea da música – a saber, séculos XX e XXI – foi marcada pelo tratamento progressivamente patrimonialista dessa expressão artística. Até o desenvolvimento dos primeiros aparelhos de reprodução de música (fonógrafo, gramofone, pianola e por aí em diante), esta era exclusivamente um serviço. Se se quisesse ouvir música sem ser cantarolando ou tocando algum instrumento, a pessoa deveria pagar por um ingresso em concerto, ou mesmo contratar uma banda ou orquestra. O acesso à música era limitado.

O desenvolvimento das tecnologias relacionadas à música acabou por torná-la um produto, característica que foi continuamente reforçada durante todo o século, principalmente com o aumento do poder da indústria fonográfica. Por um lado, teve impacto positivo na sociedade: a partir de então as pessoas passaram a ter acesso à música no conforto de seus lares, no momento em que quisessem. Por outro lado, insistiu-se em reduzir a música a mera propriedade, bem material, catálogo de gravadoras. E estas foram, em grande medida, as principais defensoras do contínuo recrudescimento das normas autorais. Sobre o comportamento da indústria fonográfica, LOSSO traz importante comentário:

> Em que pese terem garantido a si, de forma direta, diversos direitos (os direitos conexos), tinham o hábito de, principalmente, fazê-lo de forma dissimulada, sob o pretexto de proteger o autor, de quem na verdade eram cessionários nos direitos patrimoniais. Noutras palavras, propunham normas das quais seriam as reais beneficiárias sob o discurso simpático da proteção ao compositor. [252]

Em suma, o discurso da proteção dos interesses do autor e do estímulo à criatividade serviu de argumento para garantir, cada vez mais, a rentabilidade dos grupos econômicos.

[252] LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 234.

Contudo, a estruturação de um ambiente digital trouxe uma nova relação do usuário com a música, bem como uma série de novas possibilidades aos músicos.

Corroboraremos nossa opinião com dois casos interessantes que explicitam como têm surgido novas realidades para a música. Ambos os casos tratam, especialmente, de novas formas de distribuição de música ao usuário final – o ouvinte de música.

6.2.1. Radiohead e "pague o quanto quiser"

A internet, bem como todo o ambiente virtual desenvolvido em torno dela, afetou o antigo modelo de produção e distribuição fonográfica consolidado e praticado ao longo do século XX e propiciou o surgimento de novas alternativas para distribuição de álbuns e músicas.

É cada vez maior o número de artistas que abdicam do lucro a curto prazo gerado pela venda de álbuns para se beneficiar dos ganhos a longo prazo, tais como o aumento da popularidade, a distribuição mundial e a promoção gratuita de suas músicas[253], realizada pelos próprios usuários da rede por meio do compartilhamento, que acaba contribuindo para o alcance de um público muito maior.

Dentre os tantos casos de bandas que abrem mão dos ganhos advindos da venda direta de álbuns – sejam eles em formato físico ou digital –, um dos que merecem especial descrição devido ao pioneirismo e por estabelecer novas perspectivas e questionamentos sobre o tema é o da banda britânica Radiohead[254], "uma das mais interessantes e inovadoras bandas de rock dos últimos tempos" [255].

O quinteto, com mais de vinte anos de carreira e público consideravelmente grande e fiel, tinha firmado, até 2003, contrato com a gravadora EMI/Capitol, uma das conhecidas *majors* norte-americanas, sob o qual tiveram que lançar seis álbuns. Finda a ligação contratual entre a

[253] LEHMAN, Volker. *Copyright in the music industry: for whom the bell tolls*. European Master in Law and Economics. Disponível em: <http://www.emle.org/_data/Volker_Lehmann_-_Copyright_in_the_Music_Industry.pdf>. Acesso em 5 de agosto de 2012. p. 37.
[254] Página web do Radiohead. Disponível em: <http://www.radiohead.com>. Acesso em 22 de agosto de 2012.
[255] Artigo sobre a banda Radiohead na revista Time. *Radiohead Says: Pay What You Want*. Disponível em: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1666973,00.html#ixzz24Ib5ZFUW>. Acesso em 22 de agosto de 2012.

banda e a indústria fonográfica, em 2006 decidiram lançar seu sétimo álbum, *In Rainbows*, de forma inovadora – foi, para muitos, o mais importante lançamento da história recente da indústria musical[256].

Em 10 de outubro de 2007[257], a banda disponibilizou o *In Rainbows* em sua página na internet para *download* pelo público. No entanto, o grande feito da banda foi o fato de que, ao baixar, as pessoas se depariam com um quadro onde poderiam escolher o quanto gostariam de pagar pelo álbum. Simples assim. A página vinha com os dizeres *"It's Up To You"* ("Você que decide", em tradução direta), *"It's really up to you"* ("Você que realmente decide"). Assim, cada pessoa decidiria o quanto pagar para realizar o *download* – inclusive com a opção de não pagar nada!

Os resultados ao redor do mundo indicaram percentuais de 60% de não pagantes contra 40% de pagantes pelo *download.* Ademais, a média mundial de preço foi seis dólares e, nos Estados Unidos, oito dólares[258] – quase a média de preço real pelo álbum físico no País, conforme verificado no *site* de vendas *online* Amazon.com. Esses dados nos levam a concluir, de início, que dar a opção de pagamento ou não ao consumidor foi uma estratégia de venda (e, por que não, de marketing) extremamente exitosa.

Além disso, confrontando-se os dados de venda, ao longo dos anos, do mesmo álbum *In Rainbows* em seu formato físico com outro álbum de sucesso da banda, o *OK Computer*, verifica-se que até os dias de hoje, *In Rainbows* vendeu 3 milhões de cópias contra 4,5 milhões do outro álbum, isso sem considerar o contingente de *downloads* realizados oficialmente na página da banda desde o momento de sua disponibilização, pagos ou não, além dos inevitavelmente realizados de modo não oficial, por meio de compartilhamento via P2P. Nesse caso, apesar de as vendas do álbum anterior terem sido significativamente maiores que o *In Rainbows*, é importante ressaltar que a banda já não tinha mais nenhum contrato com a

---

[256] *"(...) what makes In Rainbows important – easily the most important release in the recent history of the music business – are its record label and its retail price: there is none, and there is none".* Artigo sobre a banda Radiohead na revista Time. *Radiohead Says: Pay What You Want*. Disponível em: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1666973,00.html#ixzz24Ib5ZFUW>. Acesso em 22 de agosto de 2012.

[257] CABRAL, Luis. *The Economics of Rock Stars*. Disponível em: <http://luiscabral.org/economics/teaching/rockstars.pdf>. Acesso em 30 de agosto de 2012.

[258] CABRAL, Luis. *The Economics of Rock Stars*. Disponível em: <http://luiscabral.org/economics/teaching/rockstars.pdf>. Acesso em 30 de agosto de 2012.

gravadora, de modo que toda a receita advinda da venda do álbum ficou com os artistas. Além disso, a venda de um *download* não envolve custos de produção, afinal, a cópia digital de cada um dos pagantes (ou não pagantes) não tem custos como aqueles para se produzir um CD.

Outro aspecto que devemos levar em consideração para a análise do caso diz respeito à arrecadação obtida em concertos com o passar dos anos. Quanto aos concertos, o lucro bruto da venda de ingressos, em 2003, girava em torno de 530 mil dólares por show, contra aproximadamente 1,6 milhão em 2008 e 5,1 milhões em 2009 (após o lançamento do álbum *In Rainbows*). Esse aumento exponencial da receita advinda dos concertos denota como as novas tecnologias surgidas após a consolidação da internet afetaram não somente o modelo de produção/distribuição fonográfica em si, mas, principalmente, a economia da indústria musical, de modo que os músicos e bandas não dependem mais do *know-how* de produtores para lançarem-se e manterem-se na mídia e no mercado e, consequentemente, não precisam repassar grandes percentuais do lucro que obtém com seu sucesso.

Portanto, é de se notar que, apesar da menor quantidade de álbuns vendidos – comparando-se o *In Rainbows* com o *OK Computer* –, percebe-se que a banda Radiohead passou a receber valores muito mais altos por seus concertos. E, além de receberem mais para tocar, todo o lucro da venda do álbum *In Rainbows* é inteiramente repassado à banda, como já dissemos, sem ter de repartir tais valores com qualquer gravadora.

Thom Yorke, vocalistas da banda Radiohead, conta em entrevista[259] que, em termos de lucros advindos do meio digital, o *In Rainbows* foi o álbum que mais rendeu, mesmo se considerarmos todo o lucro advindo com as vendas digitais de todos seus outros álbuns já lançados. Isto se deve ao fato de que a gravadora EMI não lhes remunerava pelas vendas digitais, pois não era algo contemplado pelos contratos firmados até certo tempo. Mas, agora, é mais do que clara a necessidade de se considerar essa forma de distribuição musical e reavaliar os encaminhamentos da economia da indústria musical, bem como o escopo dos contratos firmados entre gravadoras e artistas. Ainda de acordo com Yorke, os direitos digitais devem ser prioridade ao se tratar de contratos de gravação. Principalmente em se tratando de bandas emergentes.

---

[259] Entrevista de Thom Yorke e David Byrne para a revista Wired. *David Byrne and Thom Yorke on the Real Value of Music*. Disponível em: <http://www.wired.com/entertainment/music/magazine/16-01/ff_yorke?currentPage=all>. Acesso em 30 de agosto de 2012.

No entanto, estudiosos argumentam – e o líder da banda confirma – que o sucesso dessa medida adotada só foi alcançado graças ao grande número de fãs conquistados durante o longo tempo de carreira, com os quais puderam contar para a valoração justa – ou quase justa – de sua música. O lançamento do álbum por conta própria, como já dissemos, dispensou o repasse da porcentagem dos lucros à gravadora e, mais importante, conquistou um maior público para frequentar os shows – ou poderíamos dizer que a medida convenceu, uma vez que este mesmo público já conhecera e aprovara previamente o novo álbum a ser divulgado nas turnês.

É de se considerar, entretanto, que a disponibilização de músicas para *download* na internet ainda é uma opção bastante relevante para um sem-número de artistas ao redor do mundo. A revolução digital que presenciamos permite aos artistas um modo muito mais eficiente e difuso de distribuição de suas obras musicais. Mais detalhadamente, "*the costs of distribution are shifted to the one who downloads the respective song. He has to purchase the equipment and pay broadband access in order to connect to the network*"[260]. Em suma, além de ser um modo mais eficiente de atingir o público e possibilitar que se atinja um número muito maior de ouvintes, os custos de divulgação são muito baixos comparativamente ao modelo tradicional. Além disso, é fato que os artistas não necessitam mais de intermediários, tais como selos ou gravadoras, para se distribuir suas músicas.

Deste interessante modelo que o Radiohead criou – e muitos outros modelos diferentes têm surgido[261] – pode-se concluir que a internet tem um importante papel no mercado musical. Há de se considerar neste caso que, apesar de um significante número de fãs terem pago para acessarem as músicas, a maioria deles não pagam e nem sentem que devem pagar pelo *download*. É a cultura que se estabeleceu na internet onde a informação – e os bens culturais aqui se incluem – deve ser gratuita e acessível[262].

---

[260] Tradução livre: "os custos de distribuição são repassados àquele que faz o *download* da música. Este tem de adquirir o equipamento e pagar acesso à banda-larga a fim de se conectar à rede: . LEHMAN, Volker. *Copyright in the music industry: for whom the bell tolls*. European Master in Law and Economics. Disponível em: <http://www.emle.org/_data/Volker_Lehmann_-_Copyright_in_the_Music_Industry.pdf>. Acesso em 5 de agosto de 2012. p. 36.

[261] A título de curiosidade, o mais recente álbum do músico norte-americano Beck será lançado em dezembro de 2012 em um único formato: partituras das músicas. Ou seja, o álbum não terá formato de áudio, ou seja, serão 108 páginas de partituras. E, conforme as pessoas começarem a executar as músicas e disponibilizarem na internet, será possível conhecer as músicas do álbum. Disponível em: <http://www.beck.com/index.php/beck-mcsweeneys-present-beck-hansens-song-reader-coming-in-december-2012>. Acesso em 31 de agosto de 2012, às 17h.

[262] Terminemos com um último exemplo de músico que abdica dos ganhos da venda de suas músicas. Hermeto Pascoal, um dos músicos brasileiros de maior importância, disponibiliza, em sua página na internet, todos os álbuns

Mesmo assim, a distribuição dos álbuns pela internet, ainda que de graça, representa uma importante alternativa para os artistas. Apesar de este não obter ganhos em curto prazo através da venda de seus álbuns, os ganhos a longo prazo são potencialmente maiores.

6.2.2. Tecnobrega

Tecnobrega é um estilo musical concebido nas periferias de Belém, Pará, no início dos anos 2000. Apesar de ainda pouco conhecido pela grande mídia, possui enorme popularidade nas regiões norte e nordeste do Brasil. Em torno desse ritmo musical formou-se um importante mercado musical que estabeleceu novas formas de produção e distribuição da música[263]. Por tal razão, o tecnobrega também é objeto de estudo desta monografia.

O tecnobrega nasceu como uma variação do brega que se produziu nos anos 1970 e 1980. O ritmo tradicional e popular do Pará foi posteriormente misturado com outros ritmos, produzindo-se estilos musicais derivados, tais como o tecnobrega, cybertecnobrega e brega melody[264]. No caso do tecnobrega, a mistura deu-se entre o brega e a música eletrônica, "dando uma roupagem contemporânea ao ritmo paraense" [265]. Aliás, esta tem sido uma constante em diferentes países; a mistura de ritmos tradicionais com gêneros musicais globais, tais como a música eletrônica, tem trazido novos estilos, e tudo isso possui grande relação com o contínuo desenvolvimento de tecnologias.

Apesar de ser qualificado como um novo gênero musical, o tecnobrega não se limita somente a isso. É também a base para a criação de novas formas de produção e distribuição, e para o surgimento de novos agentes dentro de sua rede de produção. Como depreendemos do texto do livro "Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música", de LEMOS e CASTRO:

---

que já gravou. Disponível em: <http://www.hermetopascoal.com.br/downloads.asp>. Acesso em 31 de agosto de 2012, às 19h.

[263] LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008, p. 22.

[264] LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. Op. Cit., p. 28.

[265] LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. Op. Cit., p. 32.

> O tecnobrega não se resume a um novo estilo de música. Ele institui um novo modelo de mercado para a produção musical, com padrões de funcionamento diferentes daqueles da indústria cultural formal, baseado na produção de baixo custo e na incorporação do comércio informal como principal meio de difusão de conteúdo. [266]

Fala-se em “novo modelo de mercado para a produção musical”, pois o entorno do tecnobrega no Pará é composto por uma série de agentes que têm funções específicas. São eles, conforme a obra Tecnobrega:

> **Aparelhagens**: empresas familiares que possuem equipamentos de som e fazem a animação das festas bregas no Pará, inclusive as de tecnobrega. Em geral, possuem cabine de controle, torres de caixas de som, telões e diversos aparelhos de efeitos especiais (ascensão da cabine de som, iluminação etc.), DJs, e funcionários dedicados a montagem e operação dos equipamentos.
>
> **DJ**: principal funcionário da aparelhagem, é o artista que comanda as festas e apresenta inovações ao público do tecnobrega. O DJ de estúdio tem os equipamentos em casa e é a principal fonte de produção dos CDs e DVDs de tecnobrega.
>
> **Artistas (compositores, cantores e bandas)**: a maioria – 84% **-** é compositor, além de cantor. Lançam músicas no mercado e formam a banda quando tem uma canção “estourada” no mercado e são convidados a fazer shows.
>
> **Estúdios**: locais destinados à produção independente de novos CDs. Estúdios domésticos são a principal fonte de produção do tecnobrega e substituíram parte do papel das gravadoras e dos selos.
>
> **Reprodutor não autorizado ou distribuidor informal**: agente que reproduz os CDs e DVDs, concebidos nos estúdios caseiros de bandas ou DJs, e que os repassa aos vendedores de rua. 80% dos CDs nas bancas dos ambulantes são comprados desses agentes.
>
> **Vendedores de Rua**: principais responsáveis pela venda dos CDs e DVDs de tecnobrega. Alguns recebem unidades diretamente de artistas e fazem reprodução própria. A divulgação da música tecnobrega por meio deles é incentivada pela maioria dos artistas.
>
> **Festeiro**: pessoa ou grupo responsável pela organização e promoção das festas das aparelhagens, é uma espécie de empresário e produtor. Contrata casas de festas, aparelhagem e/ou banda, divulga e administra a segurança, a bilheteria e o bar. Financia a compra de novos equipamentos para as aparelhagens.
>
> **Casas de festas e balneários**: casas de festas são destinadas a shows e festas durante a noite. Balneários são clubes campestres de sindicatos e associações

---
[266] LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. Op. Cit., p. 42.

> profissionais, onde aparelhagens fazem festas aos domingos, entre 10:00h e 22:00h.
>
> **Programas de rádios e de TV**: alguns programas de rádio e TV são apresentados por DJs de tecnobrega, ajudando a divulgação. Tais programas surgiram por pressão do público, já que as rádios e TVs se recusavam a tocar o tecnobrega. [267]

Além dos diferentes atores participantes do mercado do tecnobrega, há de se ressaltar o ciclo que se estabeleceu no Pará, uma vez que se tratam de novas formas de produção e distribuição de música adaptadas à realidade e que não dependem do modelo tradicional da indústria fonográfica. Portanto, o ciclo do tecnobrega é o seguinte:

> 1) Os artistas gravam em estúdios – próprios ou de terceiros; 2) as melhores produções são levadas a reprodutores de larga escala e camelôs; 3) ambulantes vendem os CDs a preços compatíveis com a realidade local e os divulgam; 4) DJs tocam nas festas; 5) artistas são contratados para shows; 6) nos shows, CDs e DVDs são gravados e vendidos; 7) bandas, músicas e aparelhagens fazem sucesso e realimentam o ciclo.[268]

Portanto, a partir da estrutura organizacional do mercado do tecnobrega podemos traçar algumas importantes considerações. Primeiramente, é inegável que a música é uma necessidade vital para a sociedade, e no caso do tecnobrega paraense não é diferente. A partir dessa necessidade social surge um modelo de negócio da música que não se vale da estrutura tradicional da indústria fonográfica. Esta, geralmente inacessível para a periferia do Brasil – e a periferia é o "centro" do Brasil – dado o alto custo para a produção, distribuição e posterior aquisição dos CDs e DVDs no País, é substituída por um mercado informal da música, acessível às camadas menos favorecidas do país.

O mercado musical do tecnobrega se apropria de novas tecnologias e do mercado informal (pejorativamente denominado "pirataria") como alternativa viável, eficaz e principalmente barata de distribuição de suas obras musicais. Trata-se de um modelo de negócio

[267] LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008, p. 38-39.
[268] LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008, p. 22.

extremamente inovador e criativo, e que, apesar de se tratar de uma realidade de periferia, excluída da grande mídia, pode estabelecer alternativas interessantes à crise dos direitos autorais.

7. CONCLUSÃO

Diante de tudo que foi apresentado neste trabalho, podemos traçar algumas importantes conclusões acerca das novas perspectivas dos direitos autorais e da música em face do crescente desenvolvimento de novas tecnologias digitais.

Primeiramente, não devemos nos apegar aos institutos tradicionais dos direitos autorais forjados no século XIX e organizados pela indústria de entretenimento ao longo dos séculos XX e XXI, que têm a função precípua de salvaguardar seus próprios interesses, reiterando um modelo de negócio retrógrado e que não corresponde com a estrutura que se formou em torno da internet.

Os direitos da propriedade intelectual têm passado por um contínuo recrudescimento, de modo a deturpar sua razão de ser. Qual é o objetivo primordial, o porquê dos direitos autorais? Estes não devem ser um fim em si mesmos, e sim um meio para se garantir a justa remuneração do autor e o fomento da criatividade.

No entanto, o regime de direitos autorais atual, bem como a organização do mercado fonográfico nos moldes tradicionais, acabam por se tornar opostos à realização do objetivo dos direitos autorais. Um regime extremamente restritivo de direitos autorais é uma barreira para a criatividade, e o modelo de mercado fonográfico tradicional é um grande entrave para a justa remuneração do autor. Portanto, reiteramos que o sistema de direitos autorais vigente não é adequado para a realização da finalidade premente desses direitos: promover a criatividade e possibilitar ao autor seu sustento a partir de sua criação intelectual.

Além da evidente falha do sistema de direitos autorais tradicional em fazer cumprir seu objetivo, temos outro aspecto que reforça nosso questionamento acerca da importância e da efetivação dos direitos autorais: as novas tecnologias. Como já insistimos, a sociedade está em movimento e o desenvolvimento de tecnologias digitais associadas à internet criou um ambiente digital que conecta o mundo inteiro e que traz uma infinidade de novas possibilidades. A partir desse novo ambiente, passou-se a questionar mais profundamente em que medida os direitos autorais são importantes ou não para a música.

Fato é que as novas tecnologias trouxeram outras possibilidades para todo o ciclo de produção da música. Desde o processo de criação, passando pelo contínuo barateamento dos

custos para gravação e edição, por novas perspectivas para a distribuição das obras musicais (relembremos o Radiohead e o tecnobrega), até chegarmos, finalmente, em novos meios para ouvir e compartilhar música, é inegável que as tecnologias digitais estabeleceram um novo paradigma para a música.

Há uma série de autoralistas que insistem em dizer que a internet e a livre circulação de obras pode ter como consequência a diminuição da quantidade de bens culturais e de criatividade. As pessoas que assim pensam não percebem o entorno, não conseguem enxergar o momento de profusão de conteúdo em que a sociedade se encontra atualmente. A música e a criatividade não diminuíram com o advento da internet. Pelo contrário: nunca houve tantas pessoas produzindo músicas, em grande medida pela facilidade de se produzir, distribuir e consumir música nos dias de hoje.

O exercício da criatividade não depende mais da indústria musical, a música, em contexto mais amplo, está dissociada da indústria fonográfica. No mesmo sentido, do lado oposto da relação, o usuário de música continua ávido por música. E a internet possibilitou que as pessoas pudessem acessar um número praticamente infinito de ritmos, harmonias e melodias do mundo todo. O som e silêncio que forma a música que se produz em cada lugar do planeta é acessível a cada indivíduo que esteja conectado à internet. Do gramofone ao *streaming* (ou desde antes das mídias de reprodução), as pessoas sempre foram e serão ávidas por música.

A música e a criatividade não diminuíram. Como já dissemos, música existe por si só. A criação musical sempre haverá de existir. A maioria dos artistas não cria a fim de se tornar um *superstar* e ganhar dinheiro a partir disso. A composição parte de uma motivação intrínseca; os artistas criam, pois têm dentro de si algo que querem exteriorizar, e que, após exteriorizado, atinja o maior número de pessoas e produza satisfação estética em cada ouvinte. Obviamente o aspecto econômico tem um papel importante na vida do músico, afinal não há realidade melhor para este do que poder viver de sua obra; obter remuneração como recompensa por sua criatividade é dar valor para a música, reiterar a importância desta e a importância dos músicos para a sociedade.

Oportuno indagar novamente: os direitos autorais nos moldes que estudamos são o meio adequado para a remuneração do autor? Percebemos que, para a grande maioria dos músicos, o sistema de direitos autorais não oferece justa remuneração. E a partir da incapacidade desse sistema servir aos interesses dos artistas, surgem novas possibilidades.

A música está em movimento. E os artistas encontram novas alternativas para a distribuição e posterior remuneração. Desde o mercado do tecnobrega no Pará até o "pague o quanto quiser" da banda britânica Radiohead, cada vez mais surgem novas perspectivas para a música que vão além da tradicional indústria fonográfica e do tradicional sistema de direitos autorais. Além deste sistema de direitos autorais surgem novos meios de tutela dos interesses dos músicos; um dos meios que ganha cada vez mais importância são as licenças públicas Creative Commons. Por serem mais flexíveis e possibilitarem a utilização, distribuição e até mesmo a modificação das obras por outras pessoas, são bem mais adequadas à realidade que presenciamos e às necessidades individuais das pessoas que compõem essa realidade diversa.

Por fim, dentro das novas tecnologias, a internet é um meio que contribui muito para o desenvolvimento de novas perspectivas para a música. Por trás da intensa circulação de obras e de conteúdo, temos um dos principais impactos que a internet e o ambiente digital geraram na música: a possibilidade de relação direta entre o autor e seu ouvinte, sem a necessidade de um intermediário. Em outras palavras, o músico não necessita mais do modelo tradicional de distribuição de músicas para atingir seu público alvo. A internet propicia essa distribuição, e o faz de modo muito mais eficiente e com menores custos de transação para o artista.

Conclui-se que os direitos autorais não estão em consonância com a realidade. Desse modo, em face do atraso do direito em relação às rápidas mudanças sociais que se deram nas últimas décadas, estabeleceram-se novas alternativas para a música. Tais alternativas, apesar de formalmente não estarem dentro dos limites legais, estipulam e rediscutem as novas perspectivas para os direitos autorais na música.

O direito haverá de se adequar à realidade social – e os projetos de lei a que fizemos menção ao longo desta monografia comprovam a premente necessidade de modificação do regime de direitos autorais. A nova dinâmica que se estabeleceu na música a partir do desenvolvimento de novas tecnologias gerou cada vez mais questionamentos acerca da efetividade deste regime.

Portanto, a partir da crise do modelo tradicional dos direitos autorais e da consolidação de uma nova realidade baseada em novas tecnologias digitais, o sistema de direitos autorais haverá de ser modificado, a fim de se adaptar e contemplar essa nova realidade. Simultaneamente, surgem alternativas fortemente inovadoras e criativas que acabam por se

mostrar mais interessantes, no contexto atual, para o equilíbrio entre a justa remuneração do autor e o direito de acesso ao conhecimento e a bens culturais.

8. BIBLIOGRAFIA

ADOLFO, Luiz Gonzaga Silva; MORAES, Rodrigo (coord.). *Propriedade intelectual em perspectiva*. Rio de Janeiro: Editora Lumen Juris, 2008.

ASCENÇÃO, José de Oliveira. *Direito de autor e direitos conexos*. Coimbra: Coimbra Editora, 2008.

BOULAY, Marinilda Bertolete (org.). *Música: cultura em movimento*. 1 ed. Socorro, SP: Totem: Instituto Totem Cultural, 2009.

BOYLE, James. *Public Domain: enclosing the commons of the mind*. 1 ed. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2008. Disponível em: <http://www.thepublicdomain.org/>. Acesso em 5 de agosto de 2012.

BRASIL. Ministério da Cultura. *Direito autoral*. v.1. Brasília: Ministério da Cultura, 2006.

DOS SANTOS, Manoel J. Pereira. *O direito autoral na internet in Direito e internet: relações jurídicas na sociedade informatizada*. Marco Aurélio Grecco e Ives Gandra da Silva Martins (coord.), SP: RT, 2001.

CABRAL, Luis. *The Economics of Rock Stars*. Disponível em: <http://luiscabral.org/economics/teaching/rockstars.pdf>. Acesso em 30 de agosto de 2012.

ESCOLA SUPERIOR DO MINISTÉRIO PÚBLICO DE SÃO PAULO. Caderno Jurídico ad Escola Superior do Ministério Público do Estado de São Paulo. *Direito e internet*. Ano 2, vol. 1 n. 4. Julho/2002.

FALCÃO, Joaquim. *Mundus novus: por um novo direito autoral*. Revista Direito GV. Maio 2005. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2005. Disponível em: <http://www.direitogv.com.br/sites/default/files/RDGV_02_p229_246.pdf>. Acesso em: 05 de agosto de 2012.

GANDELMAN, Henrique. *De Gutenberg à internet: direitos autorais na era* digital. 5. ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: Record, 2007.

LEHMAN, Volker. *Copyright in the music industry: for whom the bell tolls*. European Master in Law and Economics. Disponível em: <http://www.emle.org/_data/Volker_Lehmann_-_Copyright_in_the_Music_Industry.pdf>. Acesso em 5 de agosto de 2012.

LEMOS, Ronaldo. *Creative Commons, mídia e as transformações*. Revista Direito GV. v. 1 n. 1. Maio de 2005. . Disponível em: <http://www.inovacao.unicamp.br/report/Ronaldo-Lemos.pdf>. Acesso em: 05 de agosto de 2012.

LEMOS, Ronaldo. *Direito, Tecnologia e Cultura*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2190/Ronaldo%20Lemos%20-%20Direito%20Tecnologia%20e%20Cultura.pdf?sequence=1> Acesso em 25 de junho de 2012.

LEMOS, Ronaldo. *Propriedade Intelectual*. Apostila do Curso de Propriedade Intelectual da Fundação Getúlio Vargas. Rio de Janeiro: FGV, 2011. Disponível em: <http://academico.direito-rio.fgv.br/ccmw/images/2/25/Propriedade_Intelectual.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2012.

LEMOS, Ronaldo. BRANCO, Sérgio. *Copyleft, software livre e creative commons: a nova feição dos direitos autorais e as obras colaborativas*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2796>. Acesso em 07 de agosto de 2012.

LEMOS, Ronaldo; CASTRO, Oona. *O Pará reinventando o negócio da música*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2008. Disponível em:<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/2653>. Acesso em 25 de agosto de 2012.

LEMOS, Ronaldo; SOUZA, Carlos Affonso Pereira de; BRANCO, Sérgio *et al*. *Direitos autorais em reforma*. Escola de Direito do Rio de Janeiro da Fundação Getulio Vargas, Centro de Tecnologia e Sociedade. Rio de Janeiro: FGV Direito Rio, 2011. Disponível em <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/8789/CTS%20-%20Direitos%20Autorais%20em%20Reforma.pdf?sequence=1> Acesso em 16 de julho de 2012.

LESSIG, Lawrence. *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy*. Disponível para download em: <http://pt.scribd.com/doc/47089238/Remix>. Acesso em 9 de agosto de 2012.

LOSSO, Fabio Malina. *Os direitos autorais no mercado da música*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Direito Civil. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

LUCCA, Newton de; SIMÃO FILHO, Adalberto (coord.). *Direito & internet aspectos jurídicos relevantes*. Vol. II. São Paulo: Quartier Latin, 2008.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the making of typographic man*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=y4C644zHCWgC&redir_esc=y>. Acesso em 17 de junho de 2012.

Nova Enciclopédia Barsa. Vol. 8. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1998.

PARANAGUÁ, Pedro; BRANCO, Sérgio. *Direitos autorais*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

PINHEIRO, Patrícia Peck. *Direito digital*. 3. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Saraiva, 2009.

RAJAN, Mira T. Sundara. *Developing countries and the international copyright regime:* the neglected issue of cultural survival. 1999, 206 f. Dissertação (Mestrado) - University of British Columbia, Vancouver, Canadá, 1999. Disponível em: <https://circle.ubc.ca/handle/2429/9730>. Acesso em: 05 ago. 2012.

SANTOS, Manuella. Direito *autoral na era digital: impactos, controvérsias e possíveis soluções*. 1. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

SILVEIRA, Newton. *Propriedade intelectual: propriedade industrial, direito de autor, software, cultivares*. 3. ed. rev. e ampl. Barueri, SP: Manole, 2005.

OMPI. Curso DL-201: Curso Avançado em Direitos Autorais e Direitos Conexos sobre direitos autorais e direitos conexos. Disponível em: <http://wipo.int/academy/pt/courses/rp_catalog/index.jsp> Acesso em 20 de junho de 2012.